

العدد الاول

كانون الثاني (يناير) ١٩٥٦

السنة الرابعة

No. 1 - Janvier 1956

4ème Année

الآداب

مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر

تصدر عن دار العلم للملايين - بيروت

ص. ب. ١٠٨٥ - تلفون ٢٤٥٠٢

AL-ADAB REVUE MENSUELLE CULTURELLE

BEYROUTH - LIBAN B.P. 1085

Tél. 24502

أصحاب الامتياز
سيد البعلبكي - سهيل درسي - بهيج عثمان

المدير المسؤول : بهيج عثمان
رئيس التحرير : الدكتور سهيل درسي

Rédacteur en chef : SOUHEIL IDRISSE
Directeur : BAHIJ OSMAN

لذلك نؤشك ان تتكشف عن
عدم جدارة بالخلود .

قد يكون هناك افراد من
الرسامين اهتموا الى طريقة

خاصة تم عن تكامل شخصية واضحة الملامح ؛ ولكنهم
بمجموعهم بعيدون عن ان يؤلفوا فناً في الرسم يحمل سمات
متميزة هي محصلة الاستيعاب من البيئة الجغرافية والوسط
الاجتماعي والتراث التاريخي . ومن النادر ان تجد في آثار
رساميننا اتجاهاً مركزاً ، نفسياً أكان ام اجتماعياً . وبالرغم
من ان ثمة روابط قد تشد عدداً من الرسامين في جماعة ، فان

هذه الروابط تعجز غالباً عن
الاشارة الى نزعة واضحة ، ولا
نقول مدرسة مرسومة . ولعل
ابرز نقیصة تبدو في فن الرسم
عندنا ، ان كثيراً من ممارسيه
اوفر قابلية لان يدخلوا في
أعمالهم خطوط مدارس فنية
اجنبية ، منهم لان يستلهموا
من واقع حياتهم وحياة شعبهم
خطوطاً حية صادقة . ولا بد
ان هؤلاء لا يعون قضية
المضمون وعياً صحيحاً ، والا
لوعوا قضية الشكل وعياً
صحيحاً . وان احداً ليتساءل ،
اذ يرى بعض اللوحات السوربالية
والتكعبية والتجريدية ، عن
قيمة التطور النفسي والفني الذي
عاناه اصحاب هذه اللوحات قبل
ان يبلغوا هذه المرحلة من

نخر والفكر

يتجه لنا ان نتساءل ، عند
عتبة هذا العدد الخاص ، عن
حالة الفنون في الوطن العربي ،
في هذه الفترة التي يدفعنا فيها

الوعي الصادق دفعا عنيفاً الى تجديد قوانا واستغلال امكاناتنا .
ولا شك في ان الاجابة على هذا التساؤل تشير الى وضع
الحاسة الفنية في كياننا ، من حيث صحتها او مرضها ، نشاطها
او اعتلالها . وقد لا يكون من المبالغة في شيء ان نتخذ
الحاسة الفنية في امة من الامم مقياساً على مدى جدارتها بالحياة
وبخلق حضارة من الحضارات .

فالى اي حد تبدو هذه
الحاسة الفنية معافاة في كياننا؟
لن يكون عسيراً على من
اوتوا قسطاً كافياً من الثقافة ان
يدرکوا ، اذ يستعرضون وضع
الفنون العربية المعاصرة ،
من رسم ونحت وتصوير وموسيقى
وغناء ورقص ، ومسرح
وسينما ... انها لا تدعو اجمالاً
الى الارتياح ، ولعلها تعد
بمستقبل افضل من واقعها هذا .
ان بوسعنا ان نذهب الى
القول ، من غير ان نخشى محاذير
التعميم ، ان هذه الفنون جميعاً
تشكو ، اول ما تشكو ، عدم
الاهتمام الى اسلوب ذاتي تميز
به ويحمل طوابعها . فهي تكاد
تكون فاقدة شخصيتها ، وهي

الآداب

في عامها الرابع

هذا هو العام الرابع من عمر « الآداب » ، هذه
المجلة التي لن تسقط في الادعاء الفارغ اذا ذهبت الى
القول انها اصبحت زاداً فكرياً لا غنى للمثقف العربي
عنه في مطلع كل شهر .

ولكن « الآداب » ستسقط في الغرور الثقيل اذا
زعمت انها ادركت ما تطمح اليه من ان تكون صوت
الجيل الواعي من الادباء . ان امامها بعد مراحل طويلة
لتنفوق على ذاتها وتؤدي رسالتها على وجهها الاكمل .
وان ادراكها لهذه الحقيقة سيكون الوازع الرئيسي
لكل جهد تبذله في سبيل جعل مادتها الادبية خير مرآة
للهوم الفكرية والوجدانية التي ينبغي ان تشغل جميع
المثقفين في الوطن العربي .

قلم التحرير

الانتاج !

ولعلنا لا نضل اذا قلنا مثل هذا القول عن فن التحت عندنا ، وهو شقيق الرسم فان معظم الآثار التي انتجها حتى الآن قاصرة على تماثيل العظماء والكبراء والاعيان ؛ ونادرة هي الآثار التي صدرت عن «فكرة» او صورت «وضعا» او دلت على «نزعة» . على انها تظل في كل احوالها مرتبطة ببدا التجارة ، هذا المبدأ الذي هو مرصود ابدأ لافساد الفنية في اي عمل ينشد الفنية . وقد

هذا العدد

كان من المحال تقريباً ان يتناول هذا العدد اخص بالفنون جميع الفنون بالبحث والدراسة والتفصيل . ومن اجل هذا سيجد القاري نقصاً ملحوظاً في معالجة بعض الفنون ، ولا سيما المسرح والسينما . ولعل من الخير ان تخصص المجلة عدداً للمسرح والسينما فيما بعد . واذن فلا بد لقلم التحوير من ان يعتذر للقراء بسبب هذا النقص ، كما انه يعتذر لبعض الادباء الافاضل الذين لم يستطع ان ينشر مقالاتهم في هذا العدد ، راجياً ان يتمكن من نشر بعضها في اعداد قادمة

(الفواكلور) فيوشك ان يكون معدوماً، ولا نظن ان هناك من ينسب اليه ، في حالته الحاضرة ، قيمة فنية ما . بقي المسرح والسينما ، وهما - في غير مصر - لا وجود لهما تقريباً . واما في مصر ، فالهما قد قطع من غير شك شوطاً طيباً، ولكنه لم يستطع ان يبلغ في المستوى الفني حداً يرضى عنه المثقف الواعي . ولا حاجة بنا الى الوقوف طويلاً عند السينما ، فان قيمتها من شتى النواحي من الهزال

يكون من اسباب ذلك ، او من نتائجه ، اننا لم نخط بعد بمشاهدة عمل نختي رائع يطمع في الوقوف امام اثر اجني من هذه التي نحتتها اصابع عصبية خلاقة يسري نسغ التضحية والاحترق في عروقها .

واما الموسيقى عندنا ، فان الآلية منها توشك ان تكون غائبة ، اذ لا نجد موسيقياً عربياً واحداً حاول ان يضع قطعة موسيقية كاملة تعبر عن وحدة موضوعية ، كالأثار الكلاسيكية المعروفة التي تنهض على ركائز علمية تتمتع بقيمة جمالية لا مشاحة فيها . ويكاد يكون عجيبياً ان يتبدى موسيقيونا المعاصرون على مثل هذا القصر في النفس الموسيقي ، وان يكون قصارهم في تأليف الموسيقى وضع الخان تصاحب نظ المادة الشعرية المغناة . اما الموسيقى الغنائية فاحدى اثنتين : إما شعبية قد تكون لها ملامح ذاتية ، ولكنها تكاد ان تتحجر ، اذ هي لا تتطور ، وتظل من البدائية بحيث لا تسلك سبيلها الى صيرورة فنية ، واما نغلة تعتمد في ادعائها التجديد على استراق الاغان الأجنبية استراقاً ليست فيه محاولة للتأثر او التلقح او الاقتباس .

وسواء أكانت هذه الموسيقى آلية ام غنائية ، فانها قد خلقت لنفسها في مجال التعبير إطاراً خانقاً تدور فيه الانغام والأغان على موضوع الحب المنتحب وحده ، وتقتصر اعظم التصوير في محاولة محاكاة الوعي الذي تتمخض به الامة .

واما الرقص ، فلا احسب بلداً هزل عنده هذا الفن هزاله في بلادنا . فالرقص الفردي عندنا يكاد يقتصر على حركات جسمانية تافهة تقوم على التثني والهمز والارتجاج ، ولا تتكشف عن اية نزعة فنية ، بل تنقص إثارة الحس إثارة سطحية غير جذرية بأن تخلق متعة رقيقة . واما الرقص الجماعي الشعبي

بجيت لا نبالغ اذا وصفناها بالانحطاط . وبعد ، فلست انا الذي يرسم هذه اللوحة السوداء للفن عندنا ، بل هو الواقع . فما هي النتيجة التي نستخلصها من هذا الواقع ؟ انكون حاستنا الفنية معتلة ؟ او تكون طاقتنا على انتاج الآثار الجميلة عاجزة او ، على الاقل ، مقصرة ؟ لست أملك ان اجيب انا نفسي على هذا التساؤل ، فان ذلك يقتضي ان ادرس الموضوع درساً اوفى من هذه النظرة السريعة التي لا تفي بالبحث حق ، وان كنت احسب ان خطوطها الاساسية قريبة من الصواب ، فهي خطرات يؤمن بصدقها الكثيرون ، ولو اختلفوا في تحليل اسبابها . ولكنني اعتقد ان اصدار هذا العدد الخاص بالفنون ، العربية منها والغربية ، هو طرح واسع لهذا السؤال : اين فنوننا من هذا الوعي الذي يتفتح عنه الوطن العربي في هذه الفترة ؟ وهل يمكننا ان نستشف من وضع هذه الفنون الحالي ما يبعدنا عن التشاؤم ، ويجملنا على ان نتوسم منها الخير في مستقبل قريب او بعيد ؟

انني لا اكاد اسك في ان وضع الادب عندنا ، في بابي الشعر والقصة على الاقل ، خير من وضع الفنون التشكيلية . ولا بد لنهضتنا الحضارية ، لتكون ثمرة منتجة ، من ان يتوفر لها هذا الركن الهام في حياة كل امة ، الركن الفني ، على صعيد رفيع يكون دليلاً على ان حاستنا الفنية سليمة معافاة .



سهيل ادريس

الفن... والحياة العربية

«موت المجتمعات العربية الحديثة بمراحل هامة من التطور والنمو اشتركت في خلقها عوامل عديدة، وكان الفن من بين هذه العوامل المؤثرة الدافعة. فما هو الدور الذي قام به الفن في المجال الذي تخصصت فيه (الرسم، الموسيقى، المسرح، السينما...) الخ) من حيث تأثيره في المجتمع العربي وتأثره به».

عرضت «الاداب» هذا السؤال على جماعة من المشتغلين بالفن في مختلف الاقطار العربية، فنقلت منهم الاجابات الآتية:

جواب الاستاذ مصطفى فروخ (لبنان)

لو نحن ذهبنا نستقصي الحقيقة، في انتاجنا الفني وعلاقته مع واقعنا وحياتنا لوجدنا ان كل ما يرتبط بالثقافة في دنيا العرب لا يتصل بشيء مع واقعنا، وان الفوضى والزندقة والاضطراب تسيطر على واقعنا وان المفكر العربي اطلاقاً يعيش في واد وأمته تعيش في واد. والفن وهو واحد من عناصر الثقافة والتوجيه فلما يرتبط مع واقعنا الراهن، فهو يتخبط في فوضى من مختلف التيارات الفنية الاجنبية، وهو لا يستوحى في قليل او كثير من الشعور الشخصي او القومي، الا ببعض المظاهر، وهو في



اكثره نقل ونسخ عن للفنون الاجنبية. والفن في لبنان، الذي يمكننا ان نزعّم بانه اكثر تطوراً فنياً من كافة البلاد العربية بسبب قدمه وغير ذلك، نراه في اكثره اقتباساً وتقليداً وترديداً للفنون الاجنبية، وقفاً يعبر عن واقعه او يستمد من بيئته وتاريخه او من شعوره الشخصي.

ولا اريد هنا ان ادخل في سرد الحوادث او الكشف عن بعض الفضائح الفنية، فهذا ليس من شأني بل اترك هذا للايام ولتطور الشعب الثقافي فهو الكفيل بكشف كل هذا.

وخلاصة القول ان الروح المسيطرة على الفن عندنا هي الروح التجارية والسعي المتواصل لجمع المال، ولذلك فكل ملاحظ دقيق يلمس ان روح الحسد والحقد وعدم المحبة وفقدان التواصل بين الفنانين، كله برهان قاطع على صحة ذلك، لهذا فلا يرجي من الفن الحاضر خير ونهضة، لان الفن قام في العالم وفي لبنان على روح المحبة والعمل للفن للفن ليس الا.

اما حالة الفن في بقية البلاد العربية، فليست اسعد حالاً، فأكثره يعيش على الاقتباس وتقليد الحركات الفنية التي تنشأ في اوربا، ولا يحاول ان يتفكر او يستوحى من حاضر البلاد العربية وتطلباتها وواقعها، في حين ان رسالة الفن هي كما نلم، التعبير الصادق عن احساس الامم وواقعها. وامام هذه الاسباب كلها، ارى انه ينبغي على الفنانين الحقيقيين، ان يقلعوا عن فكرة التجارة وان يعملوا للفن وحده وان يستوحوه من نفوسهم ومن طبيعة بلادهم، طبعاً بعد ان يدرسوا اصوله وقوانينه في المدارس الفنية الصحيحة ثم عليهم ان يتركوا فكرة التجارة واقتناء الثروة،

فما كان الفن في تاريخه الطويل، يوماً وسيلة للفنّي والثراء. واخيراً ينبغي على اتباع الفن في بلادنا ان لا يدعوا الحسد يتغلغل الى نفوسهم، بل عليهم ان يتعلوا بالروح الجلية والخلق الطيب. ففي التربة الخيرة التي ينبت فيها الفن الصحيح ويقوم برسائله الكريمة.

جواب الاستاذ قيصو الجميل (لبنان)



لا علاقة بين واقعنا الراهن وانتاجنا الفني، فقد عاش الفنان خلال المصور، في دنيا من اللذة والام والخيال، عاش، بين الناس مع الاساطير وآله الاساطير، فهو كالشاعر، اذا هزه حدث واقعي مفاجيء، لجأ الى الرمزية للتعبير عن شعوره.

لا يتخلو واقعنا الاجتماعي من طرافة فيها كثير من الاغراء، فاذا تأثر بها الفنان، ونفذت الى اعماقه، حوّلها الى لوحة او تمثال، او، نظماً الشاعر قصيدة، ولكن، في التقيد بالواقع حد للخيال، وتفنن، تنفر منه طبيعة الفنان، وتأبى الانقياد له. اني اريد ان اقول ان قيمة

الموضوع في اللوحة، ضئيلة جداً، فاللوحة، عمل فني مستقل، وهي دنيا الفنان، يجمع فيها اشياءه، وينظمها، ثم يسبغ عليها من عقله وقلبه ما يسحبها بهذه المسحة الغريبة، هي النظم لاوتر، والعبير للعطر، والحب للقلوب.

جواب الاستاذ رشيد وهي (لبنان)

من المعلوم ان الفن يعتبر المرآة الصادقة لكل شعب. فهو اذ يستوحى صور ماضيه وتراثه، يعبر عن حاضره ويرسم امانتي المستقبل وآماله. وهو بذلك رمز لروح هذا الشعب، وصدى لتجاوبه مع بيئته وعصره اذ يقدم عنه الصورة الحية النابضة على مر الالام. ولئن بحثنا على ضوء هذه الحقيقة عن العلاقة بين انتاجنا الفني وواقعنا الراهن، لما وجدناها علاقة وثيقة الارتباط. ذلك اننا اذا ذكرنا بعض الاحمال الفنية التي نحاول الاقتراب من هذا الواقع ومهرها بالطابع القومي، لا نلمس ان انتاجنا



في الوقت الحاضر يتمثل بالنظرية القائلة الفن للفن ، حيث يعيش الفن في برجه العاجي بعيداً عن البيئة والناس ، وحيث تظل الفكرة الادبية امرأ قانوتياً بالنسبة الى الموضوع الشكلي الذي تتركز قيمته الفنية في ابتكار مجموعة متألفة من الاحجام والخطوط والالوان .

ومع ان هذه النظرية تحظى بتأييد كثير من الاوساط الفنية العالمية ، فاننا على الرغم من كل ذلك يجب ان نأخذ بعين الاعتبار ظروفنا الخاصة كمشب بيني للتاريخ ، ونؤمن بان علينا ان نحسن تقويم الاعمدة التي سوف يرتفع عليها صرحنا المكين ، لتأتي اعمالنا صورة صادقة لما نحس ونحيا . فالفن من ابرز النواحي الفكرية التي ترافق نهضات الامة . والفنان الحق هو الذي يعيش بيئته باحثاً مستطلعاً ينقل ما تتأثر به نفسه من احساس وانطباعات . وثمة امر يعايناه الفن عندنا من تلك المؤثرات الاجنبية التي تكاد تنحرف به عن اتجاهه الاثمل ، وتباعد بينه وبين حقائقنا الراهنة ، فيأتي انتاجنا في كثير من الاحيان وكأنه صورة اخرى عن تلك المدارس التي اخذنا عنها او اقتبسنا منها اصول الفن . والخذ عن الغير امر ضروري لنمو ثقافتنا الفنية . ولكن شتان بين الاقتباس الواعي عن هذا الميروربين تبني افكارهم والدوبان في شخصيته الغربية عن وسطنا وبيئتنا . وهنا كان لا بد لنا لنجتاز هذه المرحلة الدقيقة في حياتنا الفنية من ان نعمل للانطلاق والتحرر من كل ما يعترض اتجاهنا القومي الصحيح فنخلص من كل اثر اجني على تفكيرنا الفني ، ونضع الاسس السليمة لاستقلال شخصيتنا الفنية ، هذه الشخصية التي يجب ان نبحت عنها في محيطنا الليناني الشرقي المليء بالاضواء الحية المثيرة ، والتراث القومي المجيد ، والموضوعات الحافلة القيمة . ولنذكر ان هذه الاجواء قد سحرت من قبل فناني الغرب وكانت لهم مصدر ابداع والهام . فاحرانا ونحن نحيا هذه الاجواء ان نستمع منها الاسباب لانتاج في رفيع يسائر ظروفنا البيئية التي تحسها قبل غيرنا ، فنعتمدها اساساً ترتكز اليه دعائم نهضتنا الفنية ، وهي النهضة التي نعمل لبعثها والسير بشعبنا في قوة وعزم وايمان .

جواب الاستاذ فؤاد كامل (مصر)

يعتبر فن محمود سعيد اول حلقة في تاريخ الفن المصري الحديث ، فالباحث في لوحته « ذات الجداول الذهبية » « والدعوة الى السفر » يجد النمو المنطقي والمطاني لفنان اراد ان يربط بين ما درسه من تعاليم الغرب في التكوين في النور والظل والمنظور وبين تراث الفنون القبطية والاسلامية ولينمو بفته نمواً انسانيّاً شعبياً واضحاً .

وقبل عام ١٩٤٠ بدأت تتكون مجموعات من الافكار المتحررة كان اساسها النظرية الاجتماعية الواعية المبنية على الفهم المادي

والنفسي . واستمرت مجلة التطور ثم المجلة الجديدة في نشر هذه الافكار بجانب نشاط جماعة « الفن والحرية » في تنظيم معارض الفن الحر ، فرأينا لأول مرة في التاريخ الحديث اتحاد الفن مع الادب من اجل تحقيق لغة اجتماعية ثورية .. فقرأت مصر اشعار جورج حنين وقصص البير قصير ومقالات انور كامل وحسين يوسف امين ويوسف العفيفي ورأت خور رمسيس يونان وكامل التلساني وفؤاد كامل فأشاعت في الاجواء روحاً ثورية تندد بوقائع الحياة الفاسدة وصاغت من رموز الحلم صوراً وآمالاً لحياة جديدة .

وقد سام يوسف العفيفي وحسين يوسف امين في ميدان التعليم الفني



مساهمة جدية في سبيل انماء تيار الوعي الجديد وبخاصة عندما تفرغ يوسف العفيفي لانشاء المعهد العالي للتربية الفنية للمعلمين فخرج جيل اتم دراسته في الخارج فكان على رأسهم محمود البسيوني وحلمي خميس وسعد الحادى ولطفي زكي عاودوا العمل في نشر الوعي الفني عن طريق تكوين مدارس الفن في التعليم العام .

وبدأت جماعة الفن المعاصر التي انشأها حسين يوسف امين تتخذ من الاسطورة المصرية والادب الشعبي اسماً لفلسفتها ومن الادوات المستعملة في الحياة اليومية اشكالاً لتكويناتها الفنية .. فخرجت الحرافة لأول مرة من نطاقها الادبي الى حيز الشكل واللون . ونجد في فن الجزار وحامد ندا اتجاهاً اكثر مطابقة لهذا الجانب بينما نجد لدى سير رافع وابراهيم مسودة وكامل يوسف ومحمود خليل وسالم حبشي بعض الصفات الذاتية العقلية او الشاعرية نتيجة التقاء الثقافات العالمية على لوحاتهم .

أما عن النقد الفني وقيمه في تحديد وخلق التيارات الفنية ، فلم يكن هناك نقد مذهبي واضح المعالم قبل كتابات ومحاضرات ومناقشات جورج حنين ، ويوسف العفيفي ، وحسين يوسف امين ، وإريك دي غش ، وسيريل دي بو . وكثير من هذا النقد والجدل لم يكن ينشر في الصحف الا في ندر ، بل كان يدور في المجتمعات الفنية والمناسبات الخاصة ولقد لعبت هذه المناقشات دوراً هاماً في تكوين وتنمية شخصيات فنية عديدة .

على اننا لا يمكن ان نفعل اهمية محاولات احمد راسم عندما كتب لأول مرة للمكتبة العربية عن الفن المصري الحديث في مراحل الاولى كما نسجل له اهتمامه بان قدم فن كامل التلساني في مقال طويل بجريدة الاهرام .

وكان لا بد من ظهور نقاد يخلفون تاريخ الفن المصري من جديد ويشيرون الشباب الى كنوزه ومناصبه ، فكتب فيليب دارسكوت واعطى صوراً عامه ارج ونقد فيها الاتجاهات الحديثة لكنه لم يتخذ موقفاً محدداً كذلك الموقف الذي اتخذته في نفس الوقت النافذ امية ازار في كتابه « تاريخ الفن الحديث في مصر » المؤلف من ستة اجزاء .. جمع فيها اشتات الفن المصري الحديث بعد ان وضع لها فلسفة . وهدفاً ويحدد بنا ان نذكر الجريمة التي ترتكبها الصحافة المصرية اليوم في حق الاجيال الناشئة في اهمالها الشنيع للنقد الفني او في التجاها الى شخصيات غير واعية وغير دارسة لاصول النقد والتوجيه وتحاول شخصيات فنية عديدة الاستمرار في الانتاج الفني تتجمع او تتفرق عند عرض اعمالهم ، فينجد يوسف سيده ونحبة حلم وحسن التلساني وحامد عبدالله وقنحي البكري وعز الدين حوده وصلاح يسرى ووليم اسحاق ... غير انه استمرار متردد وغير واضح المعالم .

ومنذ ١٩٥٣ شعر الفنانون المصريون بضرورة ايجاد مجالات اكثر حيوية يظهرون فيها فهم المتطور ، وبدأت قعلاً المناقشات في بعض الصحف تتسامل عن دور الفن بالنسبة للمجتمع كما بدأ الجدل عن اساليب الواقعية في الفن .. متابعة بذلك تيار التفكير الحر الذي بدأ مع نشأة جماعة الفن والحرية . ونحن نرى اليوم الفنان المصري يكاد يبتنق مع فنه . فان لم ينطلق به الى افاق جديدة مسلحاً بكل وعي تقدمي في الفن والعلم لكتب على هذا الجيل الفني الفناء ولبعث مصر تنتظر جيلاً جديداً آخر تضع احلامها بين عقله وقلبه ... هذه الافاق الجديدة هي الفنون الحائطية . وامام الفنان المصري الحديث لحسن حظه تراث في طويل يبدأ من رسوم الكهوف في عصر ما قبل التاريخ والفن الفرعوني وفن الكنائس والمساجد

تجد صوراً شتى وخامات مختلفة تصح ان تكون متبناً خصباً لدراسة ولنهضة متطورة . ونحن نؤكد للفنان المصري انه واجد ايضاً في التراث الفني الحديث فيما خلقه فنانون المكسيك امثال اوروزكو وريفيرا وتامايو عندما اتخذوا من دور الحكومة ودور العلم والماسح والمطاعم وكل المؤسسات الشعبية .. صحائف عريضة واسعة يحققون عليها اصولهم الفنية الحديثة المتطورة في الفن الحائطي ودون ان ينحدروا الى الذوق الاكاديمي الشائع .

ان الناقد الفاحص اليوم يحس يذوق هذا الفن في اعمال حامد ندا في مرحلته الاخيرة .

والاحلام الجماعة اليوم يجب ان تزحف خارج حدود الاطار والصالون لتتجدد وتمش تحت الشمس أمام أنظار الملايين .

جواب الاستاذ حامد عبدالله (مصر)

ان كلا من الفن والمجتمع متأثر بالآخر مؤثر فيه في نفس الوقت ، فان الفنان الحق يتخذ الواقع كادته الحام ، فلا ينقله نقلاً حرفياً وانما يحياه بكل كيانه الحي « ناظراً اليه من الداخل » وهو يؤلفه من جديد واقماً اكثر حيوية . كما ان المجتمع يتأثر بالفن ويستجيب لوجهه ، لذا فان مضمون الفن هو مضمون الحياة .



اما الفنان الذي يتوهم ان التحذلق في أداء الشكل الفارغ فن ، فيراعى العلاقات

الشكلية البحتة *Formatisme* ، او الفنان الذي يحاكي الواقع الظاهري ، او يمثله بتلك الطريقة التفسيرية *Anecdoticque* معتبراً الفن وسيلة للفهم لا كيفية معرفة ... او يفرض الدعاية في اي شكل من اشكالها ، فهو يمثل السطحية والجوهر في الفن ، لانه لا يلمس من الحياة الا سطحها .

واننا نلاحظ ان كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع ، هي مرحلة من مراحل تطور الفن وشئ اشكال الفكر ؛ فنجد في مرحلة كفاح المجتمع المصري - في نصف القرن الحاضر مثلاً - من اجل استقلاله ، ان فن التصوير المصري الحديث ، قد تحرر من التأثير الفني الغربي ، واهتدى الى طريقه الصحيح ، الذي يتصل باضيه المريق الموروث ، وبينوع فن الشعب وتقاليدته ، آخذاً بيداً الشرق القديم في غير محاكاة له مخالفاً مبدأ الغرب الذي اخذ بقواعد الرسم المنظور والتجسيم بالنظير *Modèle* او بالون *Modulation* ، تلك القواعد التي تهدف الى تصوير الاشياء كما تراها العين دون مبالاة بحقيقتها ، خاضعة لمظهر الطبيعة الزائف ، المبدأ الذي كفر به الغرب المعاصر حين هجر لوحة الحامل الى اللوحة الحائطية .

جواب الاستاذ حمدي غيث (مصر)

احبب اولاً ان تتفق على مفهوم كلمة المسرح التي تضمنها السؤال ، والمسرح كما افهمه هو هذا العمل او تلك الظاهرة الفنية التي نراها في دار التمثيل والتي تتضمن النص الادبي الى جانب الاخراج والتمثيل بجميع عناصرهما من حركة واشارة ورتم وموسيقى وصوت وصمت واضاءة وديكور

* اقتصر الاستاذ غيث في اجابته على الحديث عن المسرح العربي في مصر لاتصاله بتجربته الخاصة ولتصويره للخصائص العامة للمسرح في البلاد العربية الاخرى .

وبذلك يصير المسرح هو الفعل الدرامي الكامل لا المسرحية المكتوبة لان المسرحية المكتوبة طالما هي كذلك ليست فعلاً مسرحياً ولكنها مجرد عمل ادبي .

واذا فهمنا كلمة المسرح على هذا النحو نستطيع ان نقول ان المسرح لا يمكن ان يؤثر في الفكر القومي لانه يكون بطبيعته نتيجة من نتائج هذا الفكر القومي اي مترتباً على هذا الفكر لا سابقاً عليه . واذا كان للمسرح في مصر (ولا اقول للمسرح المصري) اثر على الفكر القومي فان هذا الاثر يتمثل فقط في ان رجل المسرح في مصر اي المخرج والممثل قد سبق المؤلف المسرحي . ذلك لان المسرح في مصر قد بدأ عن طريق الترجمة عن الآداب الغربية . وبذلك يكون اثره الوحيد انه اوجد الشكل الدرامي في الادب المصري .

اما اذا اردنا ان نتحدث عن المسرح باعتباره ذلك النص الادبي الذي نسميه المسرحية فانه لا يمكن ان يقال ان المسرحية تأثرت او تأثرت في الفكر القومي . لان الفكر القومي تيار متصل يتخذ اشكالا عدة كالقصة والشعر والتصوير ... والمسرحية . ولا يمكن ان يقال ان القصة مثلاً قد اثرت في الفكر القومي او تأثرت به لانها هي نفسها شكل من اشكال هذا الفكر .

ومن هنا لا يمكن ان نتحدث عن مدى تأثر المسرح المصري بالفكر القومي او اثره فيه ولكننا نستطيع ان نتساءل هل ماشى المسرح المصري الفكر القومي ام تخلف عنه ؟

والفكر القومي الذي عاصر نشأة المسرح المصري هو نفسه الفكر الذي مهد لثورة سنة ١٩١٩ . هو الفكر الذي بشر بالتحرك السياسي والاجتماعي . اما المسرح المصري فيؤسفنا ان نقرر انه كان دائماً متخلفاً عن هذا الفكر . فانه في الناحية السياسية لم يؤد الدور الذي كانت تؤديه المظاهر الفنية والادبية الاخرى .

لم يكن المسرح ابداً تعبيراً عن الثورة المصرية . ولكنه فوجيء بها . فكان دوره الوحيد انه هتف في مواكبها . وكان المسرح يبدو ضئيلاً جداً في ميدان المعركة لان الاحداث كانت دائماً اكبر منه .

وبينا كان المسرح غارقاً في الميلودراما المترجمة او المؤلفات التي اجتاحت مسرح رمسيس كان الادب المصري يسير في طريق آخر ، طريق جديد يرتاده طه حسين والهازي والقاد . وبينا كان من الممكن ان يتخذ المسرح الرومانسية باعتبارها تعبيراً عن الطبقة المتوسطة اي تعبيراً طبيعياً عن الثورة المصرية السياسية والاجتماعية نجده عاجزاً عن استيعاب هذا الوعي متخذاً من الميلودراما وسيلة للتعبير عن ماذا ؟

لعلنا نعرف ان الميلودراما هي التعبير المسرحي عن حسرة الاقطاعية المنهارة وفجيئتها لزاء المد الثوري للطبقة المتوسطة . وبذلك كان المسرح - ومثاله الاول مسرح رمسيس - مسرحاً رجعياً مفضلاً . وببدو ذلك واضحاً كل الوضوح لا في الروايات الوطنية فعسب ، بل يتمثل ايضاً في الروايات التي تعالج مشاكل اجتماعية . ولناخذ مثلاً لذلك مسألة تخوير المرأة ، تلك المسألة التي افهمت الفكر القومي في مصر منذ مطلع هذا القرن . لقد اتخذ المسرح المصري منها موقفاً رجعياً نجده في رواية كرواية (زوجاتنا) التي تقرر ان مكان المرأة الطبيعي هو البيت .

وهذا كاه يصدق على المسرح المصري في هذه الفترة التي نعيشها .

وثانيها قبلته الشرق، عزيز عليه ان يعترف بما فيه من نقص، متمسك بأهداب شقيقته، دأب الى المحافظة عليها بفرض رقابة صارمة .
ومع ذلك فهناك اليوم دلالات كبيرة على أن الموسيقى العربية تتجاوز مع نهضات الشعوب وتتأثر بها ، وإن كنت اخالف من يقول خالف لنهضات الشعوب وباعثها من رقادها .

جواب الاستاذ ماهر رائف (مصر)



كان الغرب اسبق من الشرق في الثورة على رجال الدين - لاتعاليمه - الذين نصبوا أنفسهم حماة للدين ودعاة له دون وجه حسن بعد ان وقفوا حجر عثرة في سبيل تقدم الحضارة ردها طويلاً من الزمن فكان من أثر ذلك ان قطع الغرب في مبادي العلم والكشف والاختراع اشواطاً بعيدة لم يستطع الشرق ان يساير فيها فكان ان بسط الغرب سلطانه على الشرق وفرض عليه حصاراً يحول دون تقدمه بل بينه وبين الحرية واتضح ذلك اوضح

ما يكون في الفن عامة والفنون الشككية . وهي موضوع هذا الحديث خاصة .

واذا كان الفن صنواً للعلم في ميدان التقدم الانساني فبالعلم يحاول الانسان الوقوف على حقيقة الواقع الخارجي وبالفن يحاول سبر اغوار الواقع الداخلي والاثنتان مرتبطتان احدهما بالآخر ارتباطاً يبين مدى اهمية الفن في حياة الانسان ومدى اثره في ميدان تقدمه .

وقد حاول الشرق وعلى رأسه مصر ان يصحو من غفلته وي طرح عن نفسه آثار الاحتلال السياسي والاحتكار الاجنبي للفكر والذوق الشرقي . واعني بالشرق الشرق العربي . وظهر اثر هذه الثورة على هذا الاحتلال وذلك الاحتكار في ميدان الفنون الشككية ، واذا صح لنا ان نجاري الغرب في تقدمه العلمي وان نأخذ عنه آخر ما وصل اليه في ميدان الاختراع فليس لنا ادنى حق ان نجاريه في فنه اذ للفن وطن لا بد ان ينبعث منه وتقاليد وعادات وعرف مرتبطة بجماعة من الناس تحدد شكله وموضوعه بل واتجاه تطوره . والذين يحاولون ذلك لا يعملون في نفوسهم معاول هدمهم ومحو شخصيتهم فحسب ، بل ويساعدون الغرب في تثبيت قدمه في الشرق بطريق مباشر او غير مباشر .

وفي مصر الآن اتجاهات فنية تحاول ما وسعها الجهد ان تحرر الفن المصري من عبوديته للفن الاجنبي بل ومن الرجوع به الى الفن المصري القديم . على ان ذلك يرد له اصله كما ينادي بذلك البعض . وهذا لعدم اتفاق البيئة الاجتماعية التي تحدد الصورة العامة للفن وان كانت البيئة الجغرافية واحدة في الحالين .

هذا وقد نجحت هذه الاتجاهات الحديثة : في الفن كثيراً او قليلاً في تحقيق الهدف الذي تسعى اليه بمقدار اخلاصها للمبدأ الذي تقوم عليه . بمقدار حرصها على تميزها بالثقافة السائدة الحديثة التي لها

زال المسرح حتى الآن عاجزاً عن مسايرة الفكر القومي الجديد لاسباب كثيرة ليس هنا مجال القول فيها . فيينا تبزغ المدرسة الواقعية على الادب المصري نجد ان المسرح لا يزال عالقاً بأذيال الميلودراما والفوديل . وبينما يهتز المجتمع المصري من حين لآخر بانتفاضات سياسية واجتماعية ، نجد المسرح دائماً يفاجأ بهذه الانتفاضات ، فلا يزيد أبداً عن الهتاف لها - في أحسن الاحوال - بصوت ضئيل سرعان ما تبده التحركات الشعبية الحاسمة . ذلك لأن المسرح كان ولا يزال يتناول المسائل السياسية والاجتماعية تناولاً فجعاً بعيداً عن التحليل الصادق والادراك الواضح لحقيقة هذه المسائل من نطاقها الاقتصادي والاجتماعي إلى نطاق أخلاقي رجعي .

وأخيراً أحب ان اقول ان (المسرح المصري) لم يولد بعد ، وإن كانت كثير من الدلائل تبشر بأن ميلاده ليس ببعيد .

جواب الاستاذ خليل المصري (مصر)

يختلف كثير من الباحثين في نظرتهم الى الفنون عامة والموسيقى خاصة، فهم من يقول ان الفن قائد لنهضة الشعوب، ومنهم من يقرر ان الفن تابع للنهضات او بمعنى اوضح هو مصور لها، والفن الصادق يعطينا صورة صادقة قد تختلف نظرتنا اليها فنظنها اصلاً تأثر به المجتمع وسار على هديه . ولكن الباحث المدقق لا يفوته ان هذه الصورة الصادقة ماهي الا نقل عن الاصل وهو المجتمع ، فحسب الفن ان يكون مؤرخاً لا باعثاً للنهضات فاذا ما سلمنا بهذا الرأي نجد ان الفن العربي استطاع ان يصور نهضات شعوبه واستطاع بأمكناته المحدودة أو المحلية ان يعطينا صورة صادقة عن الفلق السائد بين هذه الشعوب ، وقد تأثرت الموسيقى العربية بموسيقى التركوق ان كان للأثر ان رأي في حكم بلادنا، وقد تأثرت ايضاً بالموسيقى الواردة الينا من الغرب حينما نظرنا الى الغرب واتجهنا اليه إلا أنها لم تنفان فيه التفاني المطلق ولم تفقد شخصيتها وحضارتها القديمة بل كان هذا التأثير زخرفاً جلياً وحلاها وجعلها تسير في طريق الفن العالمي .
الا انه قامت في البلاد العربية عوامل كثيرة ادت الى انحدار الفنون اهمها واجدورها بالذكر عاملان هما :

- ١ - أن أكثر العمولين في البلاد ليسوا من اهلها .
 - ٢ - أن البلاد كانت ترسف تحت نير الاحتلال الاجنبي .
- احدث هذان العاملان عند الشعب العربي شعوراً بالنقص وقسمه الى قسمين لكل منهما اتجاه مضاد - اولها ينظر الى الغرب ويعتقد ان مصر كفء للنهوض والارتفاع الى مستوى مطالبها باقصي ما يمكن من الحرية .



فذلك لانها غير مالوفة لديه بمقدار ما ألف الوائى من الفن قدمها له الفنانون الاجانب وعملهم من الاساتذة المدرسين الذين اخذوا الفن من معاهد أوروبا وأذاعوه أو عملوا على اذاعته عندنا .

جواب الاستاذ جواد سليم (العراق)

ان كل انتاج فني مهم وجيد في اي زمان او مكان هو مرآة ينعكس عليها الواقع الذي يعيش فيه . اما كيف نتحس هذا الانتاج ان كان هو انسانياً حقاً وكيف يكون صادقاً قوياً معبراً فان هذا يتماق بجرية الفنان في التعبير عن ما يحيطه ، وهي حرية فكرية واقتصادية في آن واحد . اما مثلاً «البجب والبنفي» التي تماد وتذكر في جرائدنا ومجلاتنا التي يحاول فيها الكتاب على الغالب التعبير عن سوا شخصيته هو أو نبيل افكاره محاولاً انتشال الفنان من غيوبته او تأخره . فهذه تدل غالباً على بديهيات في قوالب جديدة . واكثر الكتاب الذين تهمج فيهم افكار سامية انسانية يتسرعون في توجيه الكتاب او الفنانين وهم لا يعرفون او هم يتناسون ما تحويه المتاحف والكتب وما انتجته البشرية من الفن الذي يجعلنا نتق ان في البشرية كثيراً من الخير .



جواب الاستاذ حافظ الدروبي (العراق)

يماني واقمنا في مظاهره وليس في جوهره سيطرة الطابع الاوروي . فتمط حياتنا من كتاب من اجل ان تناسب الحياة الاوروية، والازياء المحلية تكاد ان يكسحها الزبي الاوروي كلما ابتعدنا من الريف الى المدن : غير ان هنالك تناقضاً كبيراً بين ما نحتاج اليه في جوهرنا كشرقيين وبين هذه المظاهر التي تكاد تكون متكلفة تماماً . هذا بالنسبة للواقع ، واما بالنسبة للفن فالمشكلة غير هذه . فالفن عندنا يماني السيطرة الغربية في جوهره وفي مظهره . اي ان التناقض



السابق يكاد ينعدم فالفن عندنا غربي في مجموعه، والسبب يرجع الى ان الرسامين والعراقيين منهم بصورة خاصة كانت نشأتهم الفنية ودراساتهم في أوروبا وعلى نمط المدارس الاوروية بحيث اصبحت نظرتهم للاشياء نظرة الرجل الغربي هذا بالاضافة الى ان بيننا وبين تراثنا القديم - سواء الحضارة القديمة او الاسلامية - فترة انقطاع مظلمة بحيث ان الفنان العراقي فتح عينيه وهو لا يرى امامه غير هذا الفن الاوروي الناضج . اما التراث الحضاري فقد كان مضموراً وحتى المتاحف انشأت في فترة متأخرة ، واما الفن المحلي فهو بسيط جداً في الرسم بحيث يصعب الاعتماد عليه ، وهنالك شيء آخر هو ان السوق الفنية المحلية تفزروا الثقافة الفنية التي تمنى بالفن الاوروي سواء في البحوث او الرسوم ولا نكاد نجد شيئاً عن الفنون الشرقية الاصيله كالفن الهندي والصيني والياباني رغم تأثر الغرب بها ورغم نضجها واهميتها .

ونحن نحس اليوم شعوراً قوياً مؤثماً بهذا الابتعاد عن الواقع المحلي والطابع القومي واكثرنا يحاول ويجهل من اجل ايجاد فن يمثل هذا الواقع ويتأثره ويؤثر فيه ، كل يحاول هذا من وجهة نظر خاصة . ففهم من تناول الخط والتكوين (Composition) وحاول ان يكسبها شيئاً من الروح الاشورية والسومرية ومع هذا فلا يزال اوروبياً ، ولكنه يحاول ودائماً يحاول .

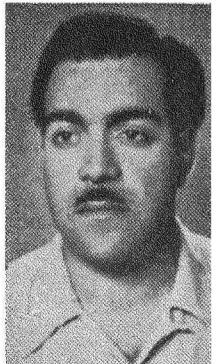
ومنهم من ينادي باستمرار من اجل ايجاد فن عراقي خاص ولكنه هو نفسه لم يجد هذا الطابع . وقد اخطأ احد الاوروبيين حين قال: ان الالوان القنبرة طابع عراقي، فالعراق ليس مقبراً في يوم من الايام، وهذه الوائى . وهذه شمسنا .

ومن الفنانين من يعتبر محاولاته فناً عراقياً بينما هو يسير باتجاه المدرسة الاوروية الحديثة والفرنسية خاصة ذلك لان اثر فرنسا الثقيفي كان كبيراً فيه .

واما انا شخصياً ، فرغم اني احاول باستمرار رسم المواضيع العراقية نظراً لنشأتي في جو عراقي صرف الا اني لا ازال حيناً اتناول الفرشاة والالوان افكر في عمل الرسام الاوروي ، ولذلك لا ازال اعتبر نفسي في دور المحاولات من اجل ايجاد المدرسة العراقية الحديثة ، ومع اني سرت احياناً على منوال الطريقة العراقية القديمة ، الا انها كانت تقليداً ليس غير .

واما كيف يجب ان تكون هذه العلاقة - فنحن مع ايماننا بانها يجب ان تكون وثيقة ، فان الاتجاه الفني لا يخضع للتحكمات المنطقية ، وانما يخضع للظروف المحيطة بالفن ، والعوامل السابقة وعوامل اخرى . وهذه المدارس الحاضرة مستحولة من اجل ايجاد علاقة سليمة وثيقة بالواقع الذي يستمر في تطوره ويجهل من اجل ايجاد طابعه الخاص .

جواب الاستاذ اسماعيل الشيعلي (العراق)



لقد ظل العالم العربي متخلفاً ، ولدة طويلة عن بقية الامم في مضمار التقدم الفلسفي وفي الميدانين الاجتماعي والسياسي ، ونتيجة حتمية لذلك انعكس هذا التأخر على الواقع الاجتماعي فأدى الى تأخر في الفكر والأدب والفن .

كان العالم العربي اشبه بالبقعة المنزلة عن بقية العالم وكان قليلاً ما يتأثر بالتيارات الفكرية التي تضطرب في عصرنا ، على ان هناك ما يستحق ان نشير اليه وهو مدرسة بغداد للرسم في عهد الحكم العباسي والتي انتهت بانتهاه .

وقد كان الواسطي من ابرز الرسامين في تلك الحقبة . على ان التجربة التي عاناها العراق وبقية الاقطار العربية خلال الخمسين سنة المنصرمة - من حيث اتصاله بالعالم المتحضر وتأثره بما يدع هذا العالم في ميادين العلم والصناعة والفكر قد ادت الى لون من (الاخذ) وأشك ان يكون ثمةا مختلف التيارات الفكرية والفنية التي اقتبسناها من الغرب عميقاً وصادقاً وذلك لاختلاف واقمنا المتخلف عن واقع الغرب الطبيعي المتقدم ، فلنأخذ المدرسة التكعيبية مثلاً : ان ظهور هذه المدرسة في العالم الغربي له ما يبرره لانها

جواب الاستاذ عطا صبري (العراق)



ان الانتاج الفني والواقع شيان متلازمان في العلاقة منذ الازل . فنحن نجد الانسان الاول قد عبر بأنتاجه الفني عن شكل الحيوانات لحاجته الماسة اليها ودرءاً للمخاطر التي كانت تأتي منها ، ثم اعقبها الفنون التي عبرت عن الحضارات القديمة كالصين وتلتها الفنون المصرية والاشورية والبابلية ، فكان الفن عند بلاد الرافدين ممثلاً للقوة والجبروت والفتوحات التي قامت بها ، كأسد بابل والاسد المجنح والمنحوتات

نصف المجسمة التي مثلت ملوك آشور وغيرهم في حروبهم وفتوحاتهم . واذا انتقلنا الى القرن الثالث عشر والى بغداد ومدرستها الفنية الشهيرة رأينا الرسام (يحيى بن محمود الواسطي) يصور بمخطوطته (مقامات الحريري) الموجودة اليوم في المكتبة الاهلية بباريس ، مناظر الحياة الاجتماعية تصويراً واقعياً وبشكل رسوم آدمية كبيرة تذكرنا بالنقوش الخاطئية ، ولقد صور عرب القرن الثالث عشر في المسجد او الصحراء او في الحقل وفي المكتبة او الحان . وهناك مخطوطة اخرى مشهورة (كلبلة ودمنة) رسمت من قبل رسامين آخرين للتعبير عن الاوضاع الاجتماعية والحوادث بصور للحيوانات .

وننتقل الى اوربا وخاصة الى عصر النهضة في ايطاليا اوفي غيرها ففرى الانتاج الفني (لروافيل) و (ميخائيل أنجيلو) و (وليوناردودافنشي) يعبر تعبيراً بالقطع الفنية واللوحات كالعشاء الاخير (لليونا دو) والقيامة في كنيسة سيستينا في روما (لميخائيل أنجيلو) وتمثاله العظيم لموسى وداود ، ولوحات العذراء والمسيح المعذبة (لروافيل) ثم جاء دور (غويا) في اسبانيا فعبّر بلوحاته عن مظالم الافرنسيين واحتلالهم وفشائخ الحرب . واذا ما تقدمنا نحو عصرنا اليوم شيئاً فشيئاً نجد ان الفوضى والانحلال والحيرة والانهيار الحلفي واللاأبالية التي اعقت الحريين قد اثرت تأثيراً كبيراً على الفنانين فجعلتهم ينهزمون من الواقع ويتجهون في اتجاهات مختلفة حيرى . وقد كان لإنتاجهم الفني بين المد والجزر ، حتى توصل الفنانون في بعض الممالك الى الواقعية الاجتماعية فاخذوا في التعبير عن آرائهم الاجتماعية والسياسية بلوحات جدارية للتعبير عن طبقة العمال والفلاحين وغيرهم كما حدث في المكسيك وعلى يد الفنان (ريبزا) وغيره .

وهنا نرى ان الدولة دخلت في الميدان وأخذت في تشجيع الفنان وتوجيهه أو فرض ارادتها عليه لكي يعبر عن مجتمعه ونظامه السياسي بصورة مباشرة او غير مباشرة ، فبينما اراد « روزفلت » في نظامه المسمى (ثيو ديل) تشجيع الفنان مادياً ومعنوياً وترك المجال امامه مع الحرية المطلقة في الانتاج الفني ، فرضت الدكتاتوريات قبل الحرب الثانية قيودها وشرطها على نوعية الفن .

اما اليوم فاننا في العراق ، وبمد فترة طويلة من الركود ، نبدأ بحركة فنية جديدة ومباركة منذ حوالي ربع قرن على يد فنائنا المرحوم (عبد القادر الرسام) الذي سجل بلوحاته الثرية مناظر الطبيعة الهادئة كفنان

شكل في نتج عن اشكال فنية سابقة ، ونستطيع ان نقول مثل ذلك عن بقية المدارس الفنية هناك ، ومعنى هذا ان ظهور اتجاهات تكعيديّة في بلادنا لا يمثل واقعاً صادقاً من حيث نوعية الانتاج فحسب ، بل ومن ناحية الطرف التاريخي الذي نجتازه في الوقت نفسه . والحركة الفنية في العراق تبماً لهذا لم تكتسب حتى الآن صفات معينة وشخصية واضحة في الشكل وفي المضمون . والحق ان الحركة الفنية عندنا لا تمثل الا بلبلة واضطراباً سببها تخلف الشخصية العراقية في التعبير عن حالتها وبيئتها واوضاعها التاريخية .

على ان العراق مقبل على تقدم كبير في حياته الاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، ولا بد ان يترك هذا التقدم طابعه التأثيري في انتاج الفنانين ، ولا بد من جهة اخرى ان يستلهم الفنانون العراقيون هذه الحياة الجديدة وان يعملوا عليها طابعهم العراقي الخاص . وفي رأبي ان هناك مرحلة يجب ان يعمل لها الفنان العراقي تتعلق بصلته بالجمهور غايتها تنمية الذوق الفني لدي الجمهور ، وذلك لا يتم بغير التقرب من هذا الجمهور من مشاغله ، من اخصائيه ، عن طريق التعبير عن موضوعات عامة وخاصة تنصل بمحياته اليومية اتصالاً مباشراً بمحيط تدنيه - اي الجمهور - من واقعه ، على الا يعمل هذا الانتاج في الوقت الحاضر اكثر من الغاية التي تتوخاها وهي انما الذوق الفني والحساسية الجمالية والشعور الفني عنده .

ان العلاقة الطبيعية بين الفنان والجمهور ستؤدي بلا شك الى التأثير على نوعية الانتاج الفني وعلى ذوق الجمهور ممّا فيؤثر احدهما على الآخر حتى يأخذ الفن شكلاً او اشكالاً اصيلة معبرة عن حاجات ذلك الجمهور ومدرسة من قبله في الوقت نفسه .

اكبر عرض للكتب في الشرق العربي

باللغات الثلاث العربية والفرنسية والانكليزية

تجدونه في

مكتبة انطوان

شارع الامير بشير - بيروت

تليفون ٢٤٦٨٨

ادارة المكتبة مستعدة لتأمين ارسال

الطلبات الى جميع الجهات

جواب الاستاذ فاتح المدوس (سوريا)

ان عصر الانحطاط الطويل الذي منيت به الفنون العربية من رسم وطراز بناء ، ونقش على الممدن ، ونسج ، وتقاليد شعبية في اللباس والغناء ، كما ان دوام المناهضة الدينية ، الى جانب ضعالة الثقافة العلمية ، وعدم قيام محاولات ببناء صادقة من قبل الحكومات العربية لبعث التراث الشعبي العربي ، كل هذا طمس ما تبقى من تراث فني مميز .

فالى جانب كل هذه الامراض الطارئة جاء الاستعمار الاوروي لينشر التشويس والفقر وليدس السباد السام بين بقايا الفرق الدينية ، بغية انعاشها سياسياً ، كل هذا ، هدم آخر جدار قائم للفن العربي في الشرق ولا يزال مهدوماً . فاذا اردنا ان نجد تعريفاً لاي انتاج فني عربي الطابع ، وارادنا ان نجد صلة لاي انتاج من هذا القبيل بواقعنا ، اخفنا . حتى اذا نظرنا قاعدوروي اليوم الى اية لوحة لرسم عربي لا نجد الا طربوشاً تركياً او جانباً من قبة ، او مأذنة عتيقة او نرجيلة عجيبة التصميم في مقهى من مقاهي الكرنفال او جانباً من نقش لبساط شيرازي هري .

والمفهوم الحديث للفن الواقعي العربي المعاصر صعب التعديد ، لان اندام العالم الفنية المتوارثة حمل انتاجنا الفني العربي ضعيف الشخصية لدرجة مؤثرة ، فالفن المعاصر لكل دولة من دول العالم يقوم على خطوط ضخمة متوارثة ، ففي الهند نرى في لوحات الرسامين المحدثين اشارات واضحة للتراث الفني الهندي القديم ، وكذلك في الصين الحديثة ، وفي اليابان ، وفي كل امة من الامم نرى في معارضها اصالة ومميزاً يشير الى ان هذه اللوحة هي هندية او تلك صينية او هذه فنلندية الا هذه اللوحة المرسومة في الشرق العربي فهي عديمة الهوية ، فالطابع مفقود والاصالة ممحاة واللوحة عبارة عن تشويش وخلط ومحاكاة المدارس الاوربية ، وبالتالي باستطاعتنا ان نؤكد - اعتماداً على ما سبق من اسباب - ان الانتاج الفني العربي ليس له علاقة بالبنية بواقعنا ونهضتنا . ولكي ينعم الذوق العربي المعاصر ، بفن عربي حقيقي يفسر واقعه ، ونضاله الاجتماعي من جميع جوانبه ، يجب ان نبدأ بمعهد «رينسانسي» جديد ابي بمهد يقوم على اعادة ولادة الفن العربي القديم وتطعيمه بالمفاهيم الحديثة المعاصرة على ضوء غني باللون المميز والخطوط الاصلية المتوارثة . فالفوضى الموجودة في المعارض المقامة في القاهرة والاسكندرية ، وبيروت ، ودمشق ، وحلب ، وبغداد ، اسبابها اضعفت واضحة : ليس هنالك تضافر وثيق بين الحكومات والرسامين والنحاتين والموسيقيين والمهندسين والادباء ، كما انه ليس هنالك حس بذلك قاطبة .

نعال معي : وقف بجانبني امام هذه اللوحة العربية ولتفرض ان صاحبها اطلق عليها اسماً عربياً معناه « البقعة » او « الثورة » او « مظاهرة »

صدر

مرآة في العمر

الطبعة الثانية

مجموعة قصص قصيرة تقديمية
للاستاذ محمد سعيد الجنيدي

دار الآداب - للتأليف والترجمة والنشر - عمان

دجلة وبغداد ثم اخذت البعوث الفنية ترسل الى اوروبا من قبل وزارة المعارف العراقية ومنذ سنة ١٩٣٠ وبعد دراسة طويلة رجعت الى الوطن بصيغة جديدة وبطابع اوروي واخذ هؤلاء الفنانون العراقيون الجدد والمتعاقبون من طلابهم ينظرون الى اوروبا كمصدر للوحي والالهام في تكوين لوحاتهم الفنية وحتى في مواضيعهم فكانت (ليددا والوزة) و (ازهار) و (منظر طبيعي) الخ . ناسين محيطهم والبيئة التي يعيشون فيها الا التزوا القليل .

ثم ظهر آخرون يعملون التجارب الفنية على غرار الفنانين الاوروبيين الذين ظهروا فيما بين الحربين مع فارق الظروف والاسباب ، فأخذوا في رسم لوحاتهم وصورهم على غرار المدارس والطرق التكعبية والدرالية او التجريدية بصرف النظر عن الاسباب التي دعت الفنانين الاوروبيين للتعبير عن تلك اللوحات ، وكان شأنهم في ذلك تقليد (بيكاسو) وغيره لكي يكونوا رسامين محدثين . والحق اننا نرى اليوم بمشاكل واوراوع اجتماعية واقتصادية وسياسية وبتطورات جديدة تختلف كل الاختلاف عن الفنانين الاوروبيين .

وقد لاحظنا ان المعرض الفني الهندي الذي اقيم في بغداد منذ ثلاث سنوات كان يحمل طابعاً هندياً وينتجه الى تكوين مدرسة هندية حديثة ولا شك ان ذلك قد ترك أثراً بالغاً في نفوس الفنانين العراقيين وعند اكثرية الزوار للمعرض المذكور مما جعل الفنان العراقي يفكر في طرق آفاق جديدة للتوصل الى مدرسة فنية عراقية او الى تكوين طابع محلي او بغدادية . على ان هذا لا يمكن التوصل اليه في يوم او في سنة بل لا بد من تكاتف الكتاب والادباء والفنانين لايجاد الحلول والامكانيات التي بواسطتها يمكن التوصل لطابع محلي مع الاتصال بالحركة الفنية العالمية . ولقد اخذ الجيل الجديد في العراق اليوم يتذوق الفن بصورة مشجعة للغاية فيجب علينا تقديم المزيد من المعارض الفنية والتوسط لدى وزارة المعارف وعن طريق معهد الفنون الجيلة للاتصال بالدول الاجنبية لجلب معارض فنية سواء القديمة من اشغال مدارسهم وامانتهم او المعاصرين واعتقد ان على الفنانين ان يعملوا على ايجاد مجلة فنية وادبية لجمهرة القراء المتعطشين للفنون والآداب .

ان العراق يتمخض اليوم عن حركة عمرانية شاملة وصناعية ولذا وجب على المهندسين المعماريين عندنا ان يفتحوا المجال للرسامين والنحاتين لكي يرسموا صوراً جدارية ومنحوتات نصف مجسمة (الباروليف) على سطوح جدران هذه الابنية وخاصة الحكومية منها لكي تكون على وجه اكمل ، ومن الناحية الاخرى يجب الاهتمام بالفن التجاري لكي يسد حاجة الانتاج الصناعي في البلد من صور واعلانات وغيرها ، واستخدام الفن في الاغراض الاجتماعية كالخدمات الاجتماعية وغيرها . وان الساحات والميادين الكبيرة والجديدة التي سوف تحدث عند الانتهاء من تنظيم مدينة بغداد ستكون من افضل المجالات للنحاتين عندنا لنصب التماثيل التي تصبح كعبة للزوار ومتنزهاً للترفيه عن الشعب وسد اوقات فراغه كما في ميادين روما وباريس ولندن .

ان انتاجنا الفني يجب ان يكون المبرر الحقيقي عن واقعنا الراهن فينبغي ان يمسك آلام الشعب وافراحه بمواضيع اجتماعية وشعبية ، والمجال مفتوح امام الفنان وهذه المواضيع لم تطرق حتى الآن في السابق . ان الفن يتجه اليوم الى نوع من الواقعية الجديدة ، يمكن فيها تسجيل الحياة اليومية عندنا بلوحات معبرة رائعة .

شخصيتنا العربية المميزة معدومة، فإذا سمح لنا ووقفنا في صف الأمم الطويل فهذا تم لأننا لم نمت تماماً بعد .

انظر: هذا صيني ، وهذا سيامي وهذا فيليبي ، وهذا افرنسي ، وهذا الواقع هنا من ؟ قل لي بربك من هو هذا المخلوق العجيب الذي على رأسه طربوش وفوق الطربوش برنيطة ودونها كراغات وفوق كنفه مطف وفوق المطف عباءة ، وفي قدمه حذاء كريب ويتكلم بلغة ليست بالعربية وليست بالصينية وليست بالسيامية وليست بأي شيء . حتى انها لا تشبه لغة المصافير !! ثم انظر الى الوجوه فانك لن تجد حتى المعالم الشرقية المميزة !! فكيف تقبل معدتك او تهضم بعد ذلك اللوحة التي امسكها عربي بيده كما يمسك الشحاذ صحناً فارغاً يستجدي عطف الشعوب ليحكموا عليه احكاماً ضخمة يتمناها ولا يجرؤ على البوح بها !! وكيف تقبل ان نسميها لوحة ؟ كان عليه اذ يقف في صف الامم ان يستحي ويطلق .

اننا نستطيع ان نكذب على انفسنا ، ولكن الامر يختلف على عيون الغير فانهم لا بد ان يرونا على حقيقتنا ، فلقد انعدمت فينا عزة القيم المميزة .

اذا اردنا ان يكون لنا ذلك الفن العربي الحديث ، يجب ان نبدأ بعد ولادة جديدة لكل ما اندثر ومن ثم نبني عليه ونطعمه بما شئنا حسباً لقبه الخطوط القديمة من انحناءات ومظاهر جديدة ، اقول هذا والاسف يلائي قلبي ، لان الامر ينطبق على اتاجي ايضا !!

جواب الاستاذ منير سليمان (سوريا)

الفن وصلته بواقعة العربي سؤال كثيراً ما يتردد على السنة الناس ، وكثيرون منهم يحبون عنه اجوبة كثيرة مختلفة . وام هذه الاجوبة ان مهمة الفن الكبرى التعبير عن مظاهر الحياة في مختلف نواحيها ، والفن في جميع البلدان العربية ما زال بعيداً عن هذه الناحية ، فإذا رأيت لوحة تمثل منظراً او وجها او طبيعة صامتة تشعر ان هناك ستاراً كثيفاً يحجبك عن حقيقة هذه الاشياء او يفصل بينك وبين الحياة التي تختلج في كل منها . ان الشيء الهام في التصوير ان يرى الناس في كل لوحة شيئاً من انفسهم وشيئاً من آمالهم واحلامهم في الحياة . بل ان الفنان يسمى ان يصور من خلال لوحته الحياة التي يحياها الناس ، والامال التي تضطرب في قلبه وقلوبهم ، وبقدر ما ينتج في التعبير عن هذه الاحلام ويعملها تنطق في لوحته بقوة تؤثر في الناس ويمتد اثرها حتى يتناول البسطاء منهم الذين ليس لهم حظ كبير من الثقافة الفنية .

ووظيفة الفن مهما كان لونه ومهما كان نوعه ان يخدم الحياة فاللوحة الجميلة سواء اكانت نهراً ام صدر امرأة جميلة ام ساقها ام كتفي رجل فارع القامة ام ذراعيه انما هو جميل لانه يلائم وظيفته الضوئية ، والفكرة ليست سوى المظهر الرفيع لحاجتنا الكثيرة . بل هي امتدادها غير المتناهي بمعنى انها مستقبل هذه الحاجات القوية الجامعة التي تلتصق بالفكرة وتملن عنها كما تلتصق الزهرة والثمرة الشجرة وتملن عنها وتمدان في عمرها وتخلد انهارها .

غير ان هذه الحقيقة الخالدة ما زالت مجهولة من قبل الفنانين في جميع الاقطار العربية ولذلك لا نستطيع ان ندعي انه يوجد فن في البلدان العربية ، ونستظل كذلك بعيدين عنه ما دام الفنانون بعيدين عن جوهره وسره بل عن مقوماته الاصيل .

فإذا انت واجد في اللوحة ؟ انك لن تجد الا كرنفالا مؤثراً ، فليس هنالك اسلوب شخصي للرسم اولا ، ولا انت بواجد الواناً هي من الشرق ، ولا انت واجد ذلك الكفاح الاصيل القائم على ابراز الاصاله في توجيه الخطوط والموضوع ككل . ولعل السبب في ذلك يعود الى عدم دراسة التاريخ العربي من جهة ، والى الفقر في تفهم المدارس الفنية الشائعة من جهة اخرى فلم يستطع الرسام او النحات او الموسيقار او المهندس ايجاد طابع مميز بوسائله يستطیع تحديد مكانه من صف الفن العالمي .

وان تطور المفاهيم الفنية لشعب من الشعوب المعاصرة لا يتنافى والقيم القديمة المتوارثة ذات الطابع المميز ، فانك لو اردت ان تأخذ ، حتى بأقصى المدارس المعاصرة ، كالسريالية مثلاً ، فانك ان كنت ذا غيرية ايها الفنان - على قوميتك العربية - بإمكانك جعل خطوطك اصيلة التعبير وانك ان كنت حتى من انصار المدرسة التجريدية او اللاموضوعية فبإمكانك ان تحافظ على الطابع العربي المميز ، والامر هذا يحتم على المهندس « المودرن » الذي يصير على الاخذ بالاسلوب كورفوازيه ان يظل كان كورفوازيه شرقياً او عربياً لجل مدرسته ذات طابع مميز مع المحافظة على احدث متطلبات العصر ، لان تفهم الطابع يتطلب فيها !! وغيره قومية .

لقد زرت اوربا هذا العام فوجدت الطابع المميز في كل دولة زرتها ، وعندما رست الباخرة بنا على شاطئ سوريا بان الحائط السخيف جلياً في البناء والموسيقى ، وفي جميع معالم الحياة حتى في الوجوه !! حتى بدا الشرق امامي كما لو انه قد فثف بقنبلة هيدروجينية ! اذا فكيف يمكننا ان نجيب على السؤال الابدئي : هل هنالك انتاج في عربي معاصر له صلة بواقعتنا ؟ بغير ما احبنا عليه في السطور السابقة ؟

ان وضعنا مخز ، وان قمنا رخيصة وان الفيرة معدومة وبالتالي فان

في المكتبات

الفرقة الصينية

للكاتب الايرلندي

فيفيان كونل

اعترافات منتصف الليل

لعضو الاكاديمية الفرنسية

جورج ده هاميل

من كتب المؤسسة الاهلية للطباعة والنشر - بيروت

ازمة الواقعية

وبالفعل ، يبدأ العصر الحديث بالازمة التي اعتوت «الوضعية» في الفلسفة و«الواقعية» في الفن . وانتقل الادب رأساً من الواقعية الى الرمزية Symbolisme في حين ان التصوير مر في المدرسة التأثرية Impressionisme قبل ان يصل الى الرمزية . كلنا يعلم الآن الدور العالمي الهام الذي لعبته المدرسة التأثرية والانتقال الذي أحدثته من حيث شكل التعبير ، وذلك ليس فقط في حقل التصوير بل ايضاً في حقل الشعر والموسيقى .

ومع ذلك ، لا يزال النقاش يدور لمعرفة ما اذا كانت التأثيريون يمثلون الفوج الاخير للمدرسة الواقعية او طليعة المدرسة الرمزية . وقبلهم كان «غوستاف كوربه» ينزع الى تمثيل الواقع الخارجي بصورة وهمية ، وكان يلجأ الى جميع الاساليب المعهودة لكي يشوق الناظر ويدخل في ذهنه الفكرة التي يريد بها . لذا كان الجمهور يعجب به ، وبالعكس جاء التأثيريون فاستعملوا النور بشكل يعبر عن الطبيعة من خلال زاوية واحدة ، لذا اتهمهم الجمهور بتشويه الواقع . ولكنهم لم يبالوا بالتهمة وتابعوا طريقهم مقتنعين بان قيمة اختبارهم القذ تكمن لا في انتقاء الموضوع بل في انتقاء الشكل واللون . وهذا ما اعلنوه منذ عام ١٨٧٧

وقد ظهرت ازمة الواقعية بين عام ١٨٧٠ وعام ١٨٨٥ بظهور المدرسة التأثرية . وهذا ما تدل عليه استنتاجات المفكر والنقاد «ارنست ماخ» الذي رفض ميتافيزيقية الفلسفة الوضعية واعتبر ان المعرفة هي الاحساس فحسب . ومهما يكن من امر فإن الرمزيين اكلوا عمل التأثيرين . ومنذ عام ١٨٨٥ نرى «مونه» ينظر الى الواقع من خلال النور الذي اختاره كرمز للكون .

ان الثورة التأثرية كانت تليها حاجة عميقة في العصر الذي ظهرت فيه ، مثلها مثل كل ثورة ، مع انها لم تكن تركز على عقيدة او نظرية معينة ، بل على حدس خاص في طريقة

اذا واجهنا الفن « من الناحية الشعرية فشبها مثلاً بزهرة اللوز او اذا واجهنا من الناحية الميتافيزيقية فقلنا انه الوحدة القائمة بين الالهام والتعبير ، بين الوحي والتحقيق ، اجل اذا واجهنا من هاتين الزاويتين فحسب ، نكون قد جردناه عن اي اساس نظري . لا بل عن اي مضمون تاريخي .

غير ان المؤرخ يفضل درس الوقائع والآثار الفنية (وغير الفنية) من حيث نشوءها وتطورها في المكان والزمان ، اي من حيث مضمونها التاريخي . لذا فهو يرى بوضوح شاسعاً ، لا بل دنيا كاملة بين الوحي او التصميم الذي ينطلق منه الفنان لوضع اثره الفني وبين تحقيق هذا الاثر في مرحلته الاخيرة . ان التقنية ، اي اسلوب التحقيق ووسائله ، هي من جملة الاسباب التي تحدث هذا الفرق بين التصميم الفني وتنفيذه . اما الاسباب الاخرى فهي المثل الاعلى الذي يؤمن به الفنان والمثل العليا التي يؤمن بها عصره ، وبصورة عامة ، ان القيم الحضارية التي تتجلى في بيئته تؤثر في عمل الفنان بشكل واع او باطني . فالمصور الذي يجتهد في رسم الاشجار المأوى بالاوراق الخضراء والزهور المتفتحة ينتمي الى حضارة تختلف عن المصور الذي يميل الى رسم الاشجار التي قوضتها الزوابع .

في لوحات النصف الاول من القرن العشرين ، نلاحظ ان الاشجار تبدو فخورة زاهية كالوجاه الذين يتباهون بمرکزهم الاجتماعي ، بينما نلاحظ في لوحات النصف الثاني من القرن نفسه ، ان الاشجار تبدو حزينة منكسرة كالبرؤساء المدمين ، ذلك لان القضية الاجتماعية كانت قد طرحت في ذلك الحين وتأثر بها الفنانون . واذن فكل اثر فني مرتبط بتاريخ العصر الذي يظهر فيه . صحيح ان الآثار الخارقة في جبالها تمتدى الزمان وتصبح خالدة ، ولكن هذا لا يعني ابدأ انها تختلف عن عصرها ، بل تقدم للاجيال المقبلة القيمة الفريدة ، الغدّة ، التي تتضمنها كل حضارة من الحضارات . وعلى الرغم من التناؤم الذي يسود زمننا ، يمكننا القول ان حضارتنا التي نشأت وتكونت خلال القرنين السنين الاخيرة تتضمن هي ايضاً قيمة فريدة .

اذا اردنا اكتشاف المعطيات النظرية للفن في حضارتنا ، علينا ان نرجع اولاً الى مثالية القرن التاسع عشر التي تقول ان الفن هو التعبير عن مثل اعلى ، لا تقليد الطبيعة . اجل ، كان من المعلوم وقتئذ ان التقليد لا يقتصر على النسخ بل يتطلب بعض التصرف والتزيين في الاسلوب . غير ان الطبيعة ، المعتبرة كنموذج يجب التقيد به ، كانت ترسم حدود هذا التصرف وذاك التزيين في الاسلوب . فالانطلاقات الخيالية او العاطفية مثلاً كانت تشج بشفة ليس فقط عند الفنانين بل عند الفلاسفة المثاليين ايضاً ، حتى رأينا ان طريقة درس الواقع واختباره لم تلبث ان سيطرت على الفلسفة الوضعية والتصوير الواقعي .

التعبير . ولكن اتباعها لم يلبثوا ان شعروا بضرورة الاستناد الى مذهب واضح . لذلك انعزل « سيزان » عن اصدقائه وراح يفكر في وضع اسس ذلك المذهب ، وقرر ان يتنوع عن عرض لوحاته حتى يهتدي الى نظرية تبرز اسلوبه التصويري ، وكان يريد ان يدخل شعوره باللون والنور في نظام هندسي معين . وهذا ما يفسر اهتمام تلاميذه بالمكعبات والاشكال الهندسية المختلفة اكثر من اهتمامهم بالنور وانعكاساته المتنوعة في ضمير الفنان . وراح « سورات » يفتش عن مبررات علمية للطريقة التأثرية ، فاستنبط بعض المجرذات الفيزيائية - النفسية لتفسير طريقة استعماله للخطوط التي ترمز ، في عرقه ، الى نفسية معينة . اما « غوغان » و « فان غوغ » فانهما ابتعدا عمداً عن الواقع ليفتشا في داخلها عما لم يعثرا عليه في الخارج . وفي ذات الوقت ، كانا يدعيان حق اختيار الالوان ،

بشكل اعتباطي ، للوصول الى درجة اقوى في التعبير .

كثيرون هم الذين يعتقدون ان قيمة الرمز تكمن في الفكرة المستترة التي يستهدفها . هذا هو الاعتقاد الذي كان سائداً في القرون الوسطى مثلاً . غير ان الجديد في آثار المصورين الرمزيين (وآثار الشعراء الرمزيين ايضاً

امثال ما لارميه وتلاميذه) هو ان الرمز اكتسب بمحد ذاته قيمة منفصلة عن اي مضمون مستتر ، قيمة ملازمة للكيان المادي الذي ينبثق منه ، اذ ان بوسع المادة بنظرهم ان تصبح رمزاً بحد ذاتها ، فاللون يمكنه ان يكون رمزاً وكذلك الشكل والصوت .

المكان والديمومة

في عام ١٨٩١ ، كتب المفكر والنقاد الفني « اورييه » يقول : « لو اننا اتبعنا نهج العلوم الوضعية لكننا انحدرنا الى مستوى الحيوانية . علينا ان نعزز في اعماقنا الصفات الروحية الرفيعة . علينا ان نصبح من جديد روحانيين ، وان نتمرس من جديد بالحب الذي هو ينبوع كل معرفة وكل تقام .. » وكان « اورييه » يعتبر ان الاثر الفني يجب ان يعبر عن الفكرة بواسطة رموز عامة ، وان يلبس حلة بهيجة ومؤثرة .

وفي ذلك الحين ايضاً قام الفيلسوف « بوترو » بحلل نتائج العلوم وتأثيرها في الحقل الفكري ، وراح يقند النظرية العلمية القائلة بان الحياة الاخلاقية تنبثق انبثاقاً تاماً من الحياة المادية . ثم اتى « برغسون » فأدخل تعديلاً اساسياً في النظرية الفلسفية التقليدية الى المكان . منذ ظهور فناني فلورنسا في القرن الخامس عشر الى عام ١٨٩٠ ، كان الفكر الاوروي يعتبر ان المكان هو حقيقة نهائية قائمة بحد ذاتها ، وزاد هذا الاعتقاد رسوخاً الفيلسوف « كانت » عندما فسر الزمان والمكان بانها نوعان مستقلان عن بعضهما البعض من انواع الحدس البشري . ولكن برغسون اعلن في كتابه المعروف « معطيات الوجدان البديهية » الصادر عام ١٨٨٨ ان المكان منبثق من الزمان ، وبتعبير اوضح ، انه انعكاس الزمان (او الديمومة) في الخارج . يقول برغسون : « ان كل حالة

من حالات العالم الخارجي المتعاقبة هي قائمة بذاتها ، وان تعدد هذه الحالات لا وجود له الا في الوجدان الذي يستطيع ان يحفظها ويضيفها الى بعضها البعض ... »

ومن الامور الثابتة ان « سيزان » قد حلل المكان مستنداً الى مبدأ الديمومة

وضرورة فصل حالات العالم الخارجي عن بعضها البعض ، ثم اضافتها الى بعضها البعض من اجل صهرها في نظرية استيعابية شاملة .

أما اتباع المدرسة التكعيبية Cubisme فقد ابتدأوا برفض الواقع بغية اكتشاف الحقيقة الخبئة عن طريق الالهام . وكانوا يعتقدون ان الحقيقة هي جوهر الواقع ، وان هذا الجوهر مغلف مدفون ، لا يتمكن الانسان من اكتشافه الا اذا طرح الظواهر جانباً وغاص الى الاعماق .

وهكذا رأينا التكعيبيين يقضون على الواقع الملموس سعياً وراء جوهر الواقع . وكان اتباع المدرسة الجراء Fauvisme قد سبقوهم على هذا الطريق ، طريق التفتيش عن الحقيقة الكامنة في اعماق الاشياء ، وكان اسلوبهم يقضي باستعمال الالوان بشكل اعتباطي للوصول الى قوة خارقة في التعبير . ولكن



شريكو



غوغان

يجذورها البعيدة الى الشاعر « بودلير » ويجذورها القريبة الى الشاعر « ابولينير » . لقد اراد السوراليون ان يسخروا التصوير من اجل تنقيب علمي يستهدف اكتشاف النشاط النفسي اللاواعي المستقل عن النشاط الفكري . وكانت النتيجة ان شددوا في اوحاشتهم على الشهوة الجنسية المكتوبة واهملوا المبنى اجمالاً تماماً فجاءت آثارهم خالية من اسس الخلق الفني . ولم تلبث الطريقة السورالية ان انحطت فابتعد عنها الفنانون بعد ان شفقوا بها زمناً .

الفن الشكلي

لا ريب في ان التيار الشكلي ، او المجرد ، قد برهن عن حيوية لم تحظ بها التيارات التصويرية الاخرى . والمعروف ان التصوير المجرد قد انتشر في العالم منذ ثلاثين سنة وهو لا يزال سائداً حتى يومنا هذا . لذلك ينبغي علينا ان نتبين معطياته النظرية .

كان افلاطون يقول ان الجمال المطلق لا يجده الانسان الا في الاشكال الهندسية . وكان اصحاب النظريات الجمالية في اليونان يؤكدون وجود جمال قائم بحد ذاته ، مستقل عن اي عنصر خارجي . ثم رأينا « كانت » يعلن نوعين من الجمال : الجمال المستقل ، والجمال المرتبط : الاول لا يعبر عن شيء محسوس ، والثاني يعبر عن شكل او فكرة معينة يرتبط بها . وقد تأثر بعض المفكرين بنظرية الجمال المستقل هذه وراحوا ينسجون على منوالها ، الى ان قام مؤخراً « جوان غري » و « بيات موندريان » ووضعوا قواعد الفن المجرد النظرية . يقول جوان غري مثلاً : « ان الطريقة المثلى في التصوير هي نوع من الهندسة المسطحة والملوثة » . وكان المصور المبدع بيرو ديلا فرانسكا قد لاحظ قبله : « ليس التصوير سوي تمثيل المساحات او الاجسام التي يصغرها التعبير او يكبرها . »

اما موندريان فهو يقول : « ان الفن المجرد هو اصدق وأصفي تعبير عن الواقعية الجديدة ، وهو يدرك ان الواقع يظهر لنا من خلال اشكال ملوثة ، متراكمة او مبعثرة في مدى فارغ . وهو يدرك ايضاً ان تلك الاشكال هي جزء من هذا المدي ، وان الفراغ الفاصل بينهما يبدو كأنه شكل ، وهكذا تتضح الوحدة القائمة بين الشكل والمدي . لذلك يقتضي ان تقسم الاشكال الى اصناف مجردة ، وان يكون لكل

نقلها عن الفرنسية

موريس صقر

— البقية على الصفحة ١٢٧ —

الالوان مهما كانت صارخة وجريئة ، لا تستطيع ان تسيطر على الخيال بقدر ما تسيطر عليه الاشكال الهندسية النافرة التي امتاز بها التكعيبيون . لذا توصلت الطريقة التكعيبية ان تغلب بسرعة على الطريقة الجراء .

من برغسون الى فرويد

لم تكن التكعيبية قد ترسخت بعد عندما انطلقت من ميلانو النظرية « المستقبلية » (Futurisme) . ويقول « اونبرتو بوكسيوني » ، صاحب هذا المذهب ، ان التصوير « المستقبلي » يتضمن ثلاثة عناصر جديدة : اولاً - حجم الاشياء الذي يجب الا يذوب في ضباب الاسلوب التأثري . ثانياً - خط القوة الذي يجب ان يعزز الحجم . ثالثاً - الوسط المحرك للشعور ولا بد من الملاحظة ان العنصر الاول الذي تكلم عنه بوكسيوني كان قد توصل اليه اتباع التأثري ، في حين ان العنصر الثاني ، اي خط القوة ، يشكل بدعة بالنسبة الى التأثريين ، اذ ان هؤلاء كانوا قد اخذوا بنظرية برغسون التي تلغي الاحتماد المكاني . ولكن برغسون شدد على مبدأ « الانطلاق الحيوي » (Élan vital) وجعل منه ينبوع الحياة الاول ، لا بل ينبوع الكون . وجاء بوكسيوني يستوحي هذا المبدأ ليضع فكرة « خط القوة » فاستطاعت نظريته ان تروج قبيل الحرب الكونية الاولى . اما العنصر الثالث وهو الوسط المحرك للشعور ، فيحتاج شرحاً مطولاً . لقد سبق وقلنا ان التكعيبين اعادوا الاسلوب الفني الهامية كبرى ، وكان السباقون منهم يشددون على الروح ويخففون من قيمة الطبيعة . وكانت طريقتهم في تشريح الطبيعة تشبه طريقة الجراح ، على حد تعبير الشاعر « ابولينير » . ولكن سرعان ما تبين ان التحليل الفكري لا يكفي لانتاج الروائع الفنية . وهذا ما حل المصور الشاب « مارك شاغال » على الملاحظة ان التكعيبية تفالي في الواقعية اي انها تهتم كثيراً بالحجم والاشكال الهندسية ، وهي امور فيزيائية ، بدلاً من ان تهتم بالاحاسيس الفنية كالافراح والالم . هنا نجدد الاشارة الى ان « الوسط المحرك للشعور » الذي يتكلم عنه بوكسيوني يلي الحاجة التي ابرزها شاغال . (من جهة ثانية) اجل على العالم الفني مذهب جديد آخر ، يدعى « التعبير » (Expressionnisme) وامتاز اتباعه باستعمال التصاميم والمخططات المجردة من اجل الوصول الى درجة في التعبير عن المواقف والاهواء النفسية .

وليس الوسط المحرك للشعور الذي اراده التعبيريون الا نتيجة نظرية لمبدأ « الانطلاق الحيوي » البرغسوني الاصل . وفي هذه الاثناء ظهرت فلسفة الايطالي « بنديتو كروتشي » وحدثت تأثيراً عميقاً في الاوساط الفكرية العالمية . لقد رفض كروتشي الفلسفة الوضعية وحفظ فقط بما تقوله عن المفوسات ، ولكنه اعتمد في تحليل المفوسات على الطريقة المثالية التقليدية التي تعتبر ان الروح متغلغلة في المادة . لقد همس كروتشي في آذان المصورين انهم ليسوا بحاجة الى تشريح الواقع تشريحاً نفسياً ، وانه يكفي وينبغي ان يتحسوا بالواقع كاملاً بوصفه حياة الروح . ولا اعتقد ان « جيورجيو شيريكو » مؤسس المدرسة الميتافيزيقية الايطالية ، قد تكيف تكيفاً تاماً بفلسفة كروتشي ، ولكنه امر مع اتباعه على اعطاء الاشياء المحسوسة معنى خارقاً مستخلصاً من حياة الروح . ومهما يكن من امر ، فان فضل المدرسة الميتافيزيقية الاول هو السعي لادراك ما يمكن وراء الاشياء المحسوسة واقتناص ما تتضمنه هذه الاشياء من عناصر شعرية غمضة . واذا نحن وضعنا نظرية فرويد المعروفة بعلم النفس التحليلي (psychanalyse) محل الميتافيزيقية المثالية التي مثلها شيريكو واتباعه ، ندخل في هيكل المدرسة السورالية (Surrealisme) التي ترجع

أبائنا هاتان في الفنان الحديث وجمهوره

الرأي الاول

بقلم روبرت موتروين

احسب انه يمكن القول بان الرسام الحديث يبحث عن جمهور له بمقدار ما يتجه نشاطه ، خارج مرسمه ، الى عرض آثاره الفنية . ولا بد ان الرسامين قد بدأوا في عرض آثارهم في الوقت الذي انتهى فيه تطبيق « العمل تحت الطلب » ، فوجب عليهم ان يخلقوا جمهوراً كما ان الكتاب لا بد ان يكونوا قد بدأوا بنشر آثارهم حين كفوا عن انشاد آثارهم امام حماهم . ولم تكن الخسارة التي سببها هذا التطور للرسامين خسارة مادية فقط . بل كانت ايضاً ايذاناً بانتهاء العمل المشترك ؛ وقد أثر هذان التطوران تأثيراً عميقاً في طابع الفن « المصري » . ولعل هذا الوضع الجديد يقتضينا ان ندرسه ، بالرغم من اني استشعر ضيقاً في هذا الصدد : فان معالجة هذه الموضوعات ، في نظر معظم الرسامين الحاليين تعني التحدث عن أنفسهم - وهذا ما تعودناه ... - في حين ان مسألة العلاقات مع الجمهور هي مسألة اجتماعية . إن آثارنا هي التي تعيش حياة اجتماعية وهي التي تنصل بالجمهور ، لا نحن ... ومن المهم ان نلاحظ ان آثار الافراد المنزولين تنكشف دائماً آخر الامر عن مثل هذه الزايات « الاجتماعية »

حين بدأ جيل الرسامين « التجريديين » الذي انتمى اليه يعرض آثاره منذ عشر سنوات ، لم تكن تفكر قط بان نجد جمهوراً كبيراً ، او على الاقل جمهوراً يكشف لنا بوضوح عن وجوده . والواقع انه كان مضحكاً من جانبنا ، بعد تلك السنوات الطويلة من التصوير التقليدي في الولايات المتحدة ، وبعد اعتبار كل ما كان يأتي من اوروبا ، ان نفذي مثل ذلك الامل ؛ ومع ذلك فقد وجدنا هذا الجمهور باستمرار ، كما وجد التكمييون جمهورهم في عهدهم . لقد كان يخيل لنا ، منذ عشرة اعوام ، اننا انطلقنا في رحلة متوحدة ، نقوم بها ونحن نعتقد « ان جوهر الحياة يجب ان يلتصق في اخفاقات النظام القائم » اي التقاليد المتواضع عليها . كنا نحاول ان

سعيد النظر الى الرسم الحديث في ضوء بعض الوان إخفاقاته الواضحة ، من أجل ان يعبر رسمنا الخاص عن حسنا بالواقع تعبيراً أفضل . وكان كل منا يتبع ، على طريقته ، هذه النزعة العامة .

بهذا الجمهور ، على رغبته دائماً في ان يكون له جمهور الرسامين الآخرين ؛ وهو اذا تم الاتصال بينه وبين جمهور ما ، فلأن هذا الجمهور قد اكتشفه بطريقة ما ، وجهد في ان يقترب من مركز شخصه ، اي طابع رسمه . ان من يكتشفك ، في حقبة مثل حقبتنا ، لا يمكن ان يكون اي انسان ... ان كلامنا يشعر بان هناك شيئاً غريباً ، خارقاً للعادة ، حين يرى رساماً حديثاً كهواك Braque يرسم على سقف من سقوف متحف « اللوفر » ، ومع ذلك فان شعور الجمهور وشعور الفنان متفقان على ان الامر ينبغي ان يكون كذلك ...

ذلك ان حقل التعبير الطبيعي لرسام حديث هو ، على الصعيد الاجتماعي ، السقف والجدار . انها قضية اتصال اجتماعي مباشر . فلئن رأى الفنان نفسه مدعواً لان يرسم على جدار خاص ، في مكان خاص ، ومن اجل شخص خاص ، فينبغي له ان يهتم بمتطلبات الجدار ، اهتمامه بمتطلباته هو بالذات ، ويمكن ان ذلك ان ينتج عن هذا زواج سعيد وباقص المسافة بين الفنان الحديث والجمهور . ومع ذلك ، فواضح ان هذه الزيجات لا تنجح بصورة عامة ، كما هو شأن « براك » في اللوفر ، مع الأسف ! ان التعاون بين الرسام والجمهور هو من الندرة بحيث يصعب ان يفهم احدهما الآخر ، وبالإضافة الى ذلك ، فان الرسامين ، في عصرنا ، لا يستطيعون ان يتزوجوا مؤسسات ... ومن وجهة نظر الجمهور ، كم هو عدد الجدران التي عرضت ، في هذه السنوات الخمسين الاخيرة ،

على اشهر الرسامين واكثرهم تقديراً من الناس؟ ان الذي اعلمه ان الامر قد حدث ثلاث مرات لما تيسر ، مرة من قبل

« ان فن » الفنان ليس الا وعيه الذي تكون بالم وعلى مهل ، عبر الاخطاء العديدة التي اوتكبها في اثناء الطويق . وليس الوعي شيئاً يمكن ان يعطى الى جمهور

الله ؛ ولان الجمهور ، المجتمع الحديث ، نادراً ما يعني ما هو الخلق الفني حقاً ، انفجرت حفرة عميقة جداً بين هذا الجمهور وبين الرسم ، حتى ان كل ما يكتب عن الفن الحديث يقصد عملياً ان يشرح للجمهور ان الفن هو بالذات هذا الذي ابتعد عنه ذلك الجمهور . ولا شك ان الذين يتولون هذا الشرح يخطئون غالباً اكثر مما ينبغي . وبمثل هذه الروح ينبغي ان نفهم ذلك الاحتجاج الصارخ الذي اطلقه بيكاسو عام ١٩٣٥ والذي يستلهم بهذه العبارة :

« ان الناس جميعاً يريدون ان « يفهموا » الرسم . اما اذا ترام لا يحاولون فهم غناء الطيور ؟ ولماذا يحبون ليلة أو زهرة أو كل ما يسيطر الانسان ، من غير ان يلتبسوا فهمه ؟ في حين انهم ، فيما يخص الرسم ، يحرصون على « الفهم » ؟ ينبغي ان يفهم الناس قبل كل شيء ان الفنان انما يعمل بدافع من ضرورة ... » ١

وليس ما يثير غضب بيكاسو رغبة الفهم ، وانما كون الفهم يطرح مشكلة ، وكون جمهوره يحكم عليه بانفسه ممنوع على الفهم ، وبعبارة ادق كون هذا الجمهور متفتحاً على شيء آخر .

ولنعُد الى موضوعنا ان الفن الحديث غالباً ما يوصف بأنه « رسم الرسامين » ، والمقصود بذلك ان الرسامين هم الاشخاص الذين يهتم بهم اكثر ما يهتم ، بل لعلمهم الوحيدون الذين يهتم بهم ، باستثناء بعض النظريين . ولكن ليس هناك اهتمام كاف بالطريقة التي ينظر بها الرسامون المحدثون انفسهم الى الرسم الحديث ، واعتقد ان مسلكهم في ذلك ، من شأنه ان ينور الجمهور على ما يضلله ، لا لأن معظم الناس ، في

مجتمع قائم على التعبير ، « يعمون عن الاشكال » كما ان بعض الناس « يصمون عن الاصوات » ، وهذا ما يضاعف في صعوبات الفهم الصحيح . واعتقد ان ما يصدره الرسامون من احكام على الفن يمت الى علم الاخلاق ، ثم الى الجمالية ، مع ملاحظة ان احكامهم الجمالية تصدر عن قرينة اخلاقية . ولا شك في انه ليس ثمة رسام واحد يفكر على هذا النحو ، ولكن يبدو لي ان هذا هو ما يقع حين يحكم رسامون محدثون

عليه مرة واحدة استعمال جناح موقف ليرسم لوحته « غير نيكسا » . ولا شك في ان هذين الرسامين قد خلقا آثاراً اهم من هذه في جو رسمهما المنعزل ، لكن مع ذلك ، اي نصر حققته هذه « الطلبات » الاربعة ، بالقدر الذي تكشف فيه عن محاولة لتجاوز الوحدة ! هذه الوحدة التي اصيبت تقليدية في المجتمع الحديث ... لقد خلق جورج سورا Seurat ليرسم على جدران ، فقد كان مفهومه للرسم يقتضي مساحات واسعة ، ولكن لم يدعه احد الى ذلك ، ولم يوجد في فرنسا لوحة من لوحات المسند موقعة بتوقيعه ، الا وهي هبة من هبات هارو اميركي من هواة جمع الرسوم .

واني حين اعبر احياناً جادة « بارك » وأتأمل بنائية « صابون الاخوان ليفر » التي تنتسب الى نفس « أسرة » ناطحة السحاب التي تنزل فيها الامم المتحدة ، افكر الى اي حد تفري جدرانها الداخلية شهوة الرسم الحديث ونقاوته ، ولكن كيف لنا ان نمتنع عن التفكير ايضاً بان هذه البنائية ليس من قصدها ان تدعو الناس الى تعاون في « المصالح الرفيعة » وانما هما ان تؤوي مصنعا للصابون ، وحاجات هذا المصنع هي التي تحدد آخر الامر كل شيء ، بما في ذلك مفهوم العالم والحياة لدى اصحاب هذا المصنع ؟ ان من الغريب ان يحدث المرء نفسه بان قطعة من صابون التواليت يمكن ان تصبح اقدر واغوى من الرجال الذين يصنعونها .

ان ما اريد ان اسجله هنا هو اندمام العلاقات الاجتماعية المباشرة بين الرسام

الحديث والجمهور . ان « بامكاننا » ان نفهم ان يعتبر بعض المضاربين في التجارة رساماً كييكاسو قيمة اضمن من قرض للحكومة الفرنسية ؛ ولكن اي وضع غريب هذا للفنان المتوحد ، واية مسؤولية غريبة ! الواقع ان مجتمعنا الذي بدا انه يمنح الفنان هذا القدر الكبير من الحرية ، وييدي له هذا القدر الكبير من عدم الاكتراث ، يتطلب منه متطلبات عجيبة حقاً : فهو من جهة يطلب منه ان يكون حراً ، حراً بان يصرف فقط كفنان ، بينما نسمة من جهة اخرى يؤكد لنفسه باهتمام ان حريته قد اتاحت له ان يصبح « موظفاً للمال » اضمن من عملية مالية حكومية ، - كما لو ان الجمود « الدائم » للفنان ، عقاباً حده الحساس ، نتألف من هذه



فان غوغ

الاجمالي للوجود . وقد كتب بصدد موضوع آخر :

« لئن كان ثمة ما يستطيع ان يعلم الانسان معنى الخطر ، فانه الاخلاق التي تعلم المجازفة بكل شيء ، ومن ثم ، الزهد بحسنات العصر ... ان الاخلاق هي المطلق ، وهي في القيم ارفعها . ثم ان المجازفة التي يقبل عليها الجسور الحقيقي لا تكون طبعاً في خطاب طنان ولا مقال جريء ، وانما تكون في عمل شاق ، ليست هي في انفجارات الصخب ، وانما هي في تطبيق صامت لا يعود بأي يقين ولكنه يقامر بكل شيء . ومن اجل ذلك تقول الاخلاق : « لتكن لك شجاعة الزهد بكل شيء » ، بما في ذلك الاتجار المضحك مع العالم الموقت ، اجرو ، اجرو على ان تصبح « لا شيء » ، فرداً متوحداً يطلب منه الرب كل شيء ، من غير ان يسمح له بسب ذلك - ان يحتقر الحماسة : تلك هي المغامرة الكبرى ! ذلك لان وعيك الخالد انما يكمن في الاخلاق وحدها : وهذه هي المكافأة ! »

والآن ، اذا كانت الجرأة تنال تقدير الرسامين ، وكذلك تقدير الذين يعملون في « الوسط الحديث » ، فمن الواضح ان

الى مدراء المدارس واساتذتها

تقدم **لجنز الكايف (الشرسي)** في بيروت

احدث الكتب وادقها انطباقاً على نظريات التربية الحديثة .

كيف اكتب : سلسلة حديثة في الانشاء العربي

الجزء الاول ٩٠

الجزء الثالث ١٣٥

بعض الجماليات - الجماليات الاكاديمية التي يمكن « تعلمها » - ستؤخذ بعيداً ، لا بطريقة اعتباطية ، بل لانها لا تبلغ مستوى الاخلاق . وفي هذا المعنى يقول بيكاسو ايضاً : « ان تعليم الجمال تعليمياً اكاديمياً هو خطأ .. فان المهم ليس ما « يفعله » الفنان ، بل « ما هو » : ان « سيزان » ما كان قط ليهمني لو عاش وفكر على غرار « جاك - اميل بلانش » حتى ولو كانت التفاحة التي رسمها اجل بما هي بعشر مرات . ان ما يهمنا هو قلق سيزان ، وآلام فان غوغ ، اي مأساة الانسان »^١ .

ان الجرأة هي واحدة فقط من القيم الاخلاقية التي يحترمها الرسامون المحدثون . وهناك قيم كثيرة اخرى ، كالنقاوة ، والشهوة ، والحساسية ، والمعرفة والحماسة والتقديس والصدق الخ ... اذا نظر اليها في مجموعها كونت الاساس الاخلاقي للحكم ، فيما يخص كل اثر فني حديث . ان لكل حكم جمالي ذي اهمية اساساً اخلاقياً في آخر المطاف ، وتجاهل هذا الاساس يظل مسألة رئيسية للجمهور . فمن الضروري ان يكون هناك تجارة ضيقة مع لغة الرسم المعاصر ، ليكون في الامكان معرفة جماله الحقيقي ، واصعب من ذلك تمييز اساعه الاخلاقي . انها قضية وعي .

واهمية العلاقات التي قامت بين « غليوم ابولير » والتكعيبية ، لا تكمن في الكتاب الذي وضعه عن الرسم التكعيمي ، وانما في كون قصائده فتكشفت عن وعي مستمد من التكعيبية ، حتى امكن ان يوصف بانه « شاعر تكعيمي » . ان « فن » الفنان ليس الا وعيه الذي يتكون بالم وعلى مهل ، عبر الاخطاء العديدة التي ارتكبها في اثناء الطريق . وليس الوعي شيئاً يمكن ان يعطي الى جمهور

الرأي الثاني

بقلم جان بولان

لا يخطئ السيد « مورتويل » حين يذهب الى ان العلاقات بين الرسام الحديث والجمهور تقوم على أساس اخلاقي . هو لا يخطئ ، لانه متفق مع جميع الفلاسفة ، وحتى الرسامين ، الذين ابدوا رأيهم في الرسم . فان يكون الاثر الفني متجهاً الى ان يحسن وضع الانسان ، وان يكشف له روحه (وروح الاشياء في الوقت نفسه) وان يعزز فيه الشعور بحياته الشخصية ، فها هو يصالحه مع العالم ، عند الحاجة - ان هذا هو رأي افلاطون كما هو رأي القديس توما ، ورأي شيترون كما هو رأي بيرانسون Berenson . وانما تأتي الصعوبات بعد ذلك .

ذلك انه يبقى ان تعرف : اي اخلاق يستجدها الرسم الحديث ، وبصورة خاصة الرسم التجريدي الذي يمد السيد « مورتويل » احد رواده الكبار . ان الجواب ليس في ذلك يسيراً . ان رجل الشارع الذي تقدم له احدي هذه اللوحات العجيبة المرسومة بلطخات صغيرة وبخطوط مترجة ، هو اقرب الى الشعور ، للوحة الاولى ، بان الرسام انما يسعى الى افساد علاقته بالاشياء والاشخاص في العالم ، وافساد علاقته بنفسه قبل كل شيء ، لا الى مصالحته معها . ذلك ان الجرأة والصراحة والحماسة وسائر الفضائل الاخلاقية تفترض وجود عالم كثيف وواقعي تمارس فيه ، وهي تفترض كذلك وجود اشخاص غرباء عنا ، وليسوا اقل حقيقة منا ، تمارس عليهم . بحيث ان رجل الشارع المشار اليه يطالب عامة - وعلى الاقل في بلادنا الغربية القديمة - بأن ترد له - بالاحرى - لوحات الفتيات الساحرات الجالسات الى البيانو وصور الالهة والطغاة القدامى الذين كانت ترسمهم ريشة الرسم القديم .

انا اعلم جيداً ان خير المصالحات هي التي تتبع المنازعات العنيفة ، كما تتبع الغراميات العميقة المنافرات والمشاكسات . بيد ان ما اراه في الرسم الحديث ، للنظرة الاولى ، انما هي المنافرات والمشاكسات ، وليس الحب قطعاً : ارى المنازعات ، لا المصالحات . ولكن ما هو الرسم الحديث ؟

ان الرسام الحديث يعلم انه رسام حديث

انه رسم من الحق ان يوصف بانه حديث ، وليست هذه اولاً بالسمة الثقافية . ذلك ان البشر ، في ايامنا . يضعون انفسهم في التاريخ بسلطة كسرة . وان بطل زمننا هم لان يقول : « نحن

التاريخ . اننا لا نقدر تقديرأ مباشراً لوحة او بناء او حتى رجلاً مشهوراً وفقاً للانطباع الذي تعطينا إياه ، فنحن لسنا في علاقات انسانية معهم بكل بساطة ، ونحن لا نقول كما كانت يقول انسان القرون الوسطى : « ان هذا يزعجني . انه مريع ... » او « ان هذا رائع ، وهو يبعث في السرور » وما الى ذلك . كلا ، بل نحن نبدأ بأن نراقب : « انه قوطي ... انه روماني ... انه مصنوع في ازمان قديمة جداً ... » وحياناً يدخل في ذلك العصر الحيز : « هذا آت من » نوفيل هيريد « او بما قبل العصر الكولومبي ... » وبعد ذلك تظهر - بحياء - الاحكام الاخلاقية او الجمالية . ولكن ما يطغى قبل كل شيء انما هو عنصر التاريخ والجغرافية . واذا عدنا الى موضوعنا ، رأينا ان الفنان في ايامنا

يتصور نفسه فناناً حديثاً ، عصرياً وينبغي ان يؤخذ على انه كذلك . ومن المعترف به بصورة عامة ان الفن الحديث يبدأ مع مانيه ، ويتوضح مع فان غوغ وسيزان ، ويتؤكد مع التكعيبيين ، ويمثله اليوم « التجريديون » . وليس المهم بعد ذلك ان يجهّد او ان يشجب : يكفي انه موجود ، كما وجد الفن القوطي او الفن الروماني . واما مغامرة الرسام فينبغي تمييزها « بنقائضه » ، أكصد بالسماوات والمزايا التي يحرم منها نفسه ؛ فمنذ

مانيه كانت السمة هي الحفر النافر والواضح - المظلم ؛ ومنذ فان غوغ ، وجهة النظر الوحيدة ؛ ومنذ سيزان ، المنظور الكلاسيكي ، ثم يذهب الشبه مع التكعيبيين ، والانسجام الداخلي مع التجريديين . لقد تسلسل شق الى الاشياء الواضحة ، وظل يتسع ويستطيل في طريقه ، حتى لم يبق اخيراً غيره : ركام من الشقوق الصغيرة تركض في جميع الاتجاهات . اما الشيء نفسه ، فقد ذاب .

الذقة الزمنة



ماتيس

البدايين كانوا يعززون له سحراً فعالاً ، كان اليونان يكلون اليه ان يكشف « الجمال » ، وكان سكان القرون الوسطى ينتظرون منه ان يكشف لنا عن عالم غير مرئي ، عالم الايمان ، بينما كان سكان عصر النهضة ينتظرون منه ، على العكس ، ان يكشف لنا عما في العالم المحسوس من تنوع لا ينتهي . اما الآن ؟ لقد وجد هناك من الفلاسفة ، كهيجل ، من ذهب الى ان عهد الفن قد انقضى ، وان الرسم بصورة خاصة قد فقد كل اسباب وجوده ، بل لقد كان هناك نقاد كبار ، كبيرانسون ، يرون ان الفن الحديث لا شأن له الا ان يعصي بطريقة خرقاء قوانين الفن الابدية (التي كانت بمثابة في الشبه والمنظور والنفور) . ولا اقول شيئاً عن الساسة الكبار امثال هتلر وستالين اللذين نعرف آراءهم ، فهم بكلمة واحدة لا يريدون الفن الحديث ، وقد يقال ان هذه آراء شخصية اراد بها اصحابها البروز ، ولكن الحقيقة ان آراء هتلر وستالين وهيجل وبيرانسون ليست شخصية الى الحد الذي يتصوره البعض ، فهم يقتصرون بالاجمال على التعبير عن آراء الآخرين ، وعلى الترجمة عن نفور مشترك .

ان الفن ، على كل حال ، مهدد اليوم ، كما كان التاريخ والعلوم مهددة من قبل . وقد كان امره ميسوراً منذ مئة سنة ، كما كان امر الاخلاق والسياسة والتنظيم الاجتماعي . اما اليوم فان الرسام الحديث يحتقر التعلم ومدارس الفنون الجميلة . بل ان كلمة « فن » نفسها تبدوله مربية فيقول « هذه كلمة تقتل موضوعها . » واذا فتح مرعياً قال « اني لن اعلم تلاميذي ، على الاقل ، الا ان يكونوا هم انفسهم ، والا ان يحذروا الدروس ، ودروسي قبل كل شيء ! » لقد كنا نحسب ان الرسامين المحدثين ، إذ يلغون النفور والواضح المظلم والمنظور وسواها سيتخلصون من الحيز . والذي حدث ، هو غير هذا تماماً . ان الحيز يقرض وجوده الآن كما لم يفرضه من قبل قط ، حتى في « الاوراق الملصقة » والاقمشة التجريدية . صحيح ان الشيء قد ذاب ، ويمكن الشق أصبح هو نفسه شيئاً ، ليس اقل حقيقة ولا كثافة من التفاحة او الشجرة او البيانو .

ولقد حاول اربعة نقاد فنيين ، حوالى عام ١٩١٠ ، ان يشرحوا لنا الرسم الحديث وهم وولفن Woelfflin وكروتشه Croce وبيرانسون وفانتوري Venturi فاذا هم يعممون على الشعور بالحيرة الكبيرة ، حتى انهم اخذوا يتعاملون عما اذا لم يكن هذا الرسم يقصد قصداً الى تحييم ! ذلك ان كروتشه وفانتوري كانا يقيان الفن كله على شخصية الرسام وعلى استقلاله ، في حين ان اللوحات التكميلية الاولى لم تكن حتى موقعة . وكان بيرانسون يريد من الفن ان يجعل حياتنا بان يعرض علينا نماذج رائدة ، ولكن اي انسان جدير بهذه الصفة كان يود ان يشبه حزمة من

التبغ او كيساً رمادياً ؟ وكان وولفن يقصر مهمة الفن على ان يعرض لنا اشكلاً جذرية بان تلهم حركاتنا ، في حين ان اشكال التكميين كانت تتمزق وتندل قطعاً بضرورة تدعو الى الرثاء ، ومن هنا ذهب بيرانسون الى القول بان الفن الحديث لم يكن له الا م عصيان قوانينه الخاصة . ولكن كان واضحاً ان الفن ، ان كان له حقاً ، فهو ان يعصى قوانين بيرانسون ذاته . وقد احسن السيد مورتويل القول حين اشار الى ان الفنان الحديث قد بحث عن طريقه في اخفاقات الرسامين (والنقاد) السابقين . وبما يدعو حقاً الى الفضول انه وجد هذه الطريق ، ذلك ان حيزاً جديداً ، لا علاقة له بالمواضع التصويرية (بل كان يجتهد في معاكستها) ولا يستلهم من فكرة ولا من نظام (بل كان همه الرئيسي ان يبرز بالافكار والانظمة الجارية - ان هذا الحيز « الحام » قد انتهى به الامر الى ان يخلق حيزاً واضحاً لا سبيل الى النقاش فيه . ومنذ ذلك الحين ، أصبح شكل جديد من الرسم ممكناً : ذلك هو الرسم الذي نجده منذ اربعين عاماً ينمو وينتشر في العالم .

ولا بد هنا من ملاحظتين ، اولاهما تمت الى تجارب اخرى حديثة ، واما الثانية فتمت الى تجربة الانسان الخالدة في جميع الازمان .

ومن ذا الذي لا يفكر ، حقاً ، بثورات ماثلة لثورة الرسم الحديث ؟ إن الميتافيزيقيا قد شهدت حتى ايامنا جهداً موصولاً اراد به الفيلسوف ، الذي كان منعزلاً عن العالم ونظراً اليه من فوق ، ان يجعل من أشياء هذا العالم معادلات تجريدية - جواهر ومواد واشكلاً وافكاراً اخرى ، ثم يحاول ان يرده الى تجريدات ويهبط من جديد ليحتله بالقوة . اما الميتافيزيقيا الحديثة - التي تعتر هي ايضاً بان تكون حديثة - فتجهد على العكس ، منذ مئة عام ، بان تبقينا في هذه الحياة الثقافية الحام ، في هذا التواصل الحيواني في العالم ، الذي يكشف عنه « الشروع » اللاواعي و « القصد » المفكر به مقدماً ، وجميع المعطيات الاخرى . وإن جيمس وهوسرل وبرغسون وهيدغر ، حين يذهبون الى انه لا سبيل للتمييز بين الكلمة والفكرة ، وان الشمس والطاولة لا تشكلان الا وحدة مع فكرتي عن الشمس والطاولة ، ليسوا اقل تمزيقاً للاشياء من الرسم الحديث . فقد كانوا هم ايضاً يشوهون عالمنا المعتاد ويفرقونه في الظلام .

وكذلك يشوهه الكاتب في ايامنا اذا لم يقبل اللجوء الا الى رؤاه اللاإرادية ، على غرار رامبو ، وإلا الى ذكرياته اللاواعية ، على غرار بروست ، وإلا الى ما لا معنى له ، على غرار فارغ وبروتون ولويس كارولي ...

لقد اعتقد المتصوفون دائماً ان من شأن الزهد والتطهر ان تقودنا الى الحقيقة الالهية الكبرى . ولقد تساءلنا من قبل : ما الذي ننتظره اليوم من الفن ؟ والجواب بسيط : اننا ننتظر منه ما كنا ننتظره من الدين ، وننتظر من الرسامين ان يكرنوا قديسين .

ترجمة « الآداب »

مشكلات التعبير في الموسيقى الحديثة

بقلم مطاع صفدي

*

بحسب فينومولوجي تحفظي

وحوادثهم الجزئية المبعثرة حسب قانون الصدفة والطرفة ، ولكن باعتبارهم اشبه بالمباني التي تقام بتوجيهها ، او ابتداء منها ، كل موسيقى حقيقية .

فالحديث عن الموسيقى ، هو في نهاية كل نظرية ، حديث يتصدى للموسيقى ذاته ، للانسان اذ تصبح قصته على مستوى القضية ، على مستوى الاسئلة الكبرى ، التي تستقطب روحية الحضارة ، من جهة ، لتزيد في تمقيدها وغناها من جهة اخرى . فالابداع في الموسيقى يثير البحث ليس في الحدود الاستثنائية فقط ، وانما يستدعي نوعاً من الاحاطة بمشكلة الفن عامة ، ليخلص الى تعيين قيمته ، باعتبار ان الموسيقى تكاد تتمثل فيها ذروة الرمزية في الفن ، هذه اللغة التي تقول كل شيء ولا تقول شيئاً على التحديد ، وهذا الانسياب الضائع في الزمان .



مطاع صفدي

ان جميع الفنون محاولة للتعبير عما لا يعبر عنه في الانسان . وكل فن يطمح باستمرار لان يعادل وجود الانسان . وليس وجود الانسان الا تياراً في الزمان . وهو أغض ما يمكن بالنسبة للعقل الذي لا يستطيع الفهم والادراك الا اذا اتخذ موضوعاته شكل الشئية . ووظيفته الاولى ، كما بين برغسون تماماً ، هو خلق التجانس في ما ليس هو بتجانس ، وتجميد المتحرك ، وتأطير المطلق . ولما كانت موضوعات الحياة والوجود - اعنى هذه الموضوعات - ابعدها ما تكون عن التجسيد الشئى والتجسيم المكاني او الرياضي الذي هو سبيل العقل للفهم ، كان للفن مهمة كبرى الى جانب العلم ، هي توفير نوع آخر من الوعي الحدسي ، الذي يخترق المناطق المظلمة ، ساعياً الى اعطاء جو لمعنى الحالة ، وليس المعنى ذاته ، الذي هو في حد ذاته ليس معنى بالمفهوم العقلي ، وانما مشروع معان ، يبدأ ولا ينتهي . وليس اقدر على خلق مثل ذلك الجو ، على ابراز صميم الحالة دون تشويه ، على اثاره الظل دون ان يعدم الظل نفسه ، مثل الموسيقى بين الفنون جميعها .

وربما كما اوضح البراهين على هذا القول ، انحاء بقية الفنون من شعر وقصة ورسم ونحت الى تني الطريقة الموسيقية ، بالتقريب بقدر الامكان من الطبيعة الرنانة ، من الايقاع والتدرج الانفعالي (chromatique) او اللوني ، ومن الترجيع والترخيم (bugue) والتلون التبعيري (nuance) . لقد مزج الشعر نسبة اللفظة وضربها الواضح المطلق النغم وغبوبة الايقاع . وعندما كانت الموسيقى تقوم على الانسجام الرياضي ، والتناظر

الموسيقى مشكلة مطلقة ١ ، ومشاكل نسبية تاريخية . فالمشكلة المطلقة تتعلق بالموسيقى من حيث هي وجود مستقل له تناقضاته الخاصة ، والمشاكل النسبية الاخرى تصدر عن كون الموسيقى نوعاً من الفعالية الانسانية مرتبطاً بكيفية الفعاليات ، بشروط حضارية وزمانية معينة ومحدودة ، كما انه متصل بغيره من اساليب التعبير عن الانسان خلال نشاطه المبدع في مجالات الحياة المختلفة .

ولهذا لا بد لبحثنا المستفيض هذا من ان يجمع بين المستويين ، المطلق والنسي ، او بالاحرى ، الوجودي والتاريخي ، اذ ان التجربة الموسيقية تنبع عن هذا التبادل الحي المتفاعل بين ذرى الحادثة فيها ، وبين الظل الذي تلقى في مجال استشفاف المعنى ، بين واقمها وبين روحها ، بين حقائقها المتكثرة المتطورة الظاهرية ، وبين حقيقتها الواحدة العميقة التي تلتقي ، وغيرها من حقائق الابداع الانساني ، بتنوع الوجود الاصيل . فوضع الموسيقى في مكانها من الفكر ، بمعناه الواسع الشامل ، شرط اول يتطلبه مشروعية كل بحث جمالي . كما ان هذا الشرط لا يقوم الا اذا توفر شرط آخر جدي غير مستقر ، وهو البعد الزماني المتمثل في العصر ، لا من حيث ان العصر اطار خارجي يجمع شتات التاريخ الحاضر دون ان يتبادل معه اي تأثير متناوب ملتحم ، بل من حيث ان العصر هو الواقع التاريخي ، منظوراً اليه من زاوية انسانية ، اوسع مدى لها هو العالم ، واضيقه هو الانسان الفرد في وضع من اوضاعه الممينة . اضيقه ولكنه اشد من الاول توتراً حياً واكثر خصباً وغنى .

والواقع ان الموسيقى ، مهما غلا في تعريتها التجريد ، هي في النهاية موسيقى فنان معين ، تعبر عن تجربته الحياتية ، وعن وجهة نظره في الكون ، او بالاحرى في الكون الفني عندما يتواتر في الاصوات . فالفنان هو البؤرة التي لا تجتمع عندها ، فحسب ، جميع العوامل الحضارية والعنصرية الداخلة في اختصاصه ، بل ان هذه البؤرة مستعرض ابعادها الخاصة على مشكلة الموسيقى بشكلها العام ، وتعطيها هيئة الفنان نفسه . ولا يمكن لذوق ، وهو يفرق في خضم لحن جبار ، الا ان يتذكر ، بل الا ان يشخص بروحه الى الجابرة الذين خلفوه وهمنوا على عالمه كبتوفن وفاغنر وسينيبوس . ولعل مشكلة الموسيقى كلها هي مشكلة هؤلاء ، لا باعتبارهم افراداً من الناس ، لهم حياتهم اليومية الضيقة ،

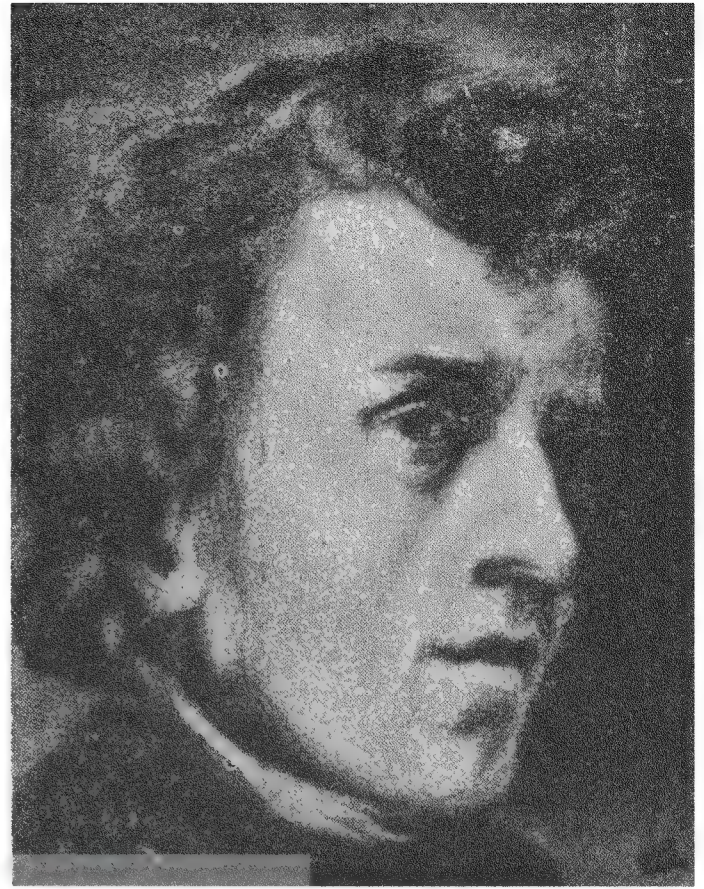
١ نقلت لوحات الفنانين في هذا المقال بريشة الرسام بديع العشي .

التضيق والنظام والتناظر الموسيقى في المجتمع اليوناني الراهن ، وإن يقسم الانسان الى عقل وعاطفة وشهوة ، وإن يصور معركة الوجود بمحصنين ابيض واسود (العاطفة والشهوة) ، والمقل قائل لها . وهو الذي يمد الانسجام دائماً الى بنات الانسان والوجود ، بما يقيمه من توازن وتناسب . والمسيحية لم تعمل شيئاً في القرون الوسطى ، سوى انها املت مثل الحضارة اليونانية الموسيقية ، وإن كانت ألفت بشكل خفي بذرة الاضطراب ، بما ابتدعته من فكرة الخطيئة ، والتناقض بين الالهية والانسانية . تلك البذرة التي اiment شجرتها في العصور الحديثة ، عصور الثورة والتناقض والانقلابات واليأس المفلس .

وعندما حطمت الثورة الفرنسية صنم النظام الابدي ، ودخل الصراع في قلب الطمأنينة الدينية النجمة على انسان الاستعباد ، استعباد الله والكاهن والتبيل والاقطاعي والملك ، وعندما برزت شخصية التمرد ، واخذ الانسان يحرب نظاماً بعد نظام ، وعقيدة بعد عقيدة ، ويدفع في سبيل ذلك حياته وبطلته وامكانياته ، وصارت الحرب والحقد والقوى واليأس والحزارة لهجات طبيعية في سمفونية الحياة الحاضرة ، واستوت السماء والارض في نظرة الشزور التي يحدها بها رجل المعمل والشارع والجهة والمأخو ، وتحطمت مبادئ فوق كوم من مبادئ ، واخذت الحياة والتطور شكل الجدل بين السلب والايجاب ، الجذب والحصب ، الحقيقة والخطأ ، الوجود والعدم ، واجتمعت كل التناقضات لدى الانسان ، اي انسان ، ولحق به اليأس من العلم بعد اليأس من الدين ... بعد كل هذا لم يبق الا الفن ، وسيلة كبرى لمعرض قصة الانسان عرضاً يموسق الآلام ، ويرتل المذابات والوان الشقاء ، ويفجر طاقات الثورة والتمرد والفلق ، ويدفع الى الاخلاص لكل هذا التراث الممزق من الحقيقة والوم ، من العبودية والحرية ، من الخلود والفناء ، من الارض والسماء ، مجتمعة كلها في صرخة الفنان الماصر .

وانشقت الالوان على اللوحات ، وليكن ، كيفما يكون ، ظل ونور ، شكل ونسبة . وانطلقت الكلمات والقوافي وزوابع النغمات المحصورة ، وليكن الشعر .. هكذا كما هو الشاعر صدفه ، فوضى .. شيء غير مبرر على الاطلاق . ولتكن الموسيقى الهدير ، بل التنافر ، بل التمزق . وليخلق الهدير اوزانه ونسبه وإيقاعه وتوافقاته وترخيمه ، دفعة واحدة بخلفه هو . والنحت يجب ان يتحرك ، ان يحطم النموذج ، ان يلتحم بتفاصيل وتفصيل ، وناذج عديدة لا حصر لها . عليه ان يقبض على وضع ، على حركة ، على موقف ، بل على صوت موصورة ، ويخرجها كما هي . فالشارع والمعمل والقبو والزقاق والمرقص هو الذي ينحت قبل كل شيء . والستراب هو الذي يقدم المعجونة .. والفنان ، من هو ما عمله .. ! انه يلحن الحجر ، يعطيه الروح ، يبرز مشكلته ، يخطط مأساته ، ويقول له : عش من جديد ، ولكن على مستوى التعبير وإن كنت صامتاً متحجراً !

لقد استعار الفن اذن الموسيقى . وكلما تقرب الفن من الانسان دنا ..



فردريك شوبان

الكلاسيكي ، كان الشعر يلتزم قواعد القافية ، وعدد التفعيلات . ولم النحت القديم لم يكن شيئاً آخر غير موسيقية الحركة الرشيفة ، فالتخذ له رمزاً البطل الرياضي والمرأة المذراء . ففي البطل تخلق القوة الرشاقة ، وفي المذراء تلتحم الطهارة والرشاقة بموسيقية الخط المنحني ، شبه المدور ، المناسب مع حركة الجسد النسائي النموذجي . وكان الرسم مادة موزونة الالوان ، مقاسة التدرج والابعاد ، بين الظل والنور . وكذلك فالقصة كانت خرافة ، أسطورة ، تنقلت من حدود الواقع المرسوم بدقة على لوحة الطبعية المنضدة الثابتة في المجتمع الديني الاقطاعي ، وكأنها غنائية تود لو تقيم دعائم الاستقرار الخيالي في حلم السعادة واللذة والنهاية العذبة دائماً . وما المغامرة الا صدفه موقنة في قصص ألف ليلة وقصص الفروسية الاوروبية ، تطمح الى نظام موهوم ، من القيم البطولية الجوفاء . وفوضى المغامرة مرحلة عابرة توصل الى الحائقة السعيدة . وهكذا كان الفن الكلاسيكي توازناً حقيقياً تستقطبه دائماً النسبة الذهبية . وليس من شك ان فكرة التناظر والتناسب رفدت الفنون من الموسيقى ... هذا الفن الذي رأى فيه فيثاغورس ، الرياضيات وقد انقلبت الى اصوات ، تقيم الانسجام العظيم في الوجود والانسان . وليس كالحضارة اليونانية ، كما تبدت في فلسفتها وفناتها وحياتها واساطيرها ، حضارة عاشت رياضيات الموسيقى . موسيقى الماضيات ، محض الالحاح والتناظر الحالا .

(القدر يقرر الباب) ، قصة الصراع بين جميع القوى المتنافرة ، بين الماضي والحاضر ، بين ارادة الظروف والمجتمع ، بين الحقيقة والضلal ، بين الواقع والمثل الاعلى ، بين الانسان والله ، بين الوعي والجهول بين الزمان والمطلق . وهكذا دب الانفصال ، وبرزت مقولات الحياة العنيفة لأول مرة . واعاد بيتهوفن خلق العالم كما يريد . ويتصوره في السمفونية الغنائية ، التاسعة الاخيرة ، وختمه بانزصار ارادة الفرح والمبقرية

لقد وضع بيتهوفن اذن مشكلة الموسيقى ازاء مشكلة الانسان . وكل تعقيد وغنى بالتفاصيل والحالات الجديدة ، والأبعاد الحضارية المستحدثة يصيب الثانية فانه يصيب الاولى . وحفل القرن التاسع عشر بشوهرت وشومان وبرامز وتشايكوفسكي وفاغنر وبرليوز ، وكل يضم ذاته الى ذات الموسيقى ، ويعطها شخصية جديدة . وطلع القرن العشرين بجيازة من نوع اخر : سترافنزي ، شتراوس ، ميبليوس ، ماهلر ، اونيفر رافيل .. ييلابارتوك شويينبورغ .. الخ .

واغننت الموسيقى هؤلاء كالم تفتن مطلقاً . واصبح العصر الحاضر جنة الموسيقى ، بما ابتدعه العلم من وسائل لنشر الموسيقى وادخالها الى كل بيت ، حتى غدت حاجة اساسية يتكثف فيها غذاء النفس بالنسبة لانسان الحضارة الجديدة ، الذي اغلقت دونه سبل الظلمات الروحية . وغدا يلقي في صخب الجوقات الضخمة ، وضربات العنف القاسية نوعاً من التنشفي ، من الحقد ، من الغرض على آلامه وابرارها تلقاء ارادته ، التي لم يبق له سواها ، ليفوز بمصيره الفردي ، ضمن مصير الجماعة الآلية المتوحشة التي تهز ككرة الارض تحت اقدامها المغلولة .

فلا بد من العودة قليلاً الى اصول الموسيقى الحديثة . وهذه المودة

ليس غرضها المساعدة على فهم موسيقى قرننا العجيب ، اذ في الحقيقة لاشيء يثبت ان تاريخ الموسيقى ، ككل تاريخ آخر لفعاليات الانسان ، يخضع لمنطق محدد يمكن من فهم الحاضر على ضوء الماضي ، واستشفاف المستقبل من واقع الحاضر . وقد فشلت كل محاولة لتعقيل التاريخ ، منذ بدأها هيجل وقابها ماركسس

الحاضر ، وان التطور بأوسع مدى له ، انطلق من بعض الاصول . على ان يفهم هذا التطور ، فهماً شاملاً ، دون ان يقيد بفهم النمو او التناقض ، او الجدل المثمر . بل نحن نحب ، بناء على وقائع التاريخ نفسه ، ان نبقي على عفوية التطور ، وان لا نقره على التأطر ضمن اي نظام غريب عن حركته الاصلية هو . وهذا نحفظ قليلاً مبدأ حرية الحركة في التاريخ لنحفظ من خلاله مبدأ الانسان نفسه . خاصة ونحن هنا ، نتصدى لمملكة الحرية نفسها ، مملكة هؤلاء الذين نصفهم بالخالفين والمبدعين ...

التأثرين دائماً .

وفي الواقع كان للذين يتصدون لدراسة تاريخ الموسيقى موقفان ، كلاهما خاطيء . بعض الخطأ ، صحيح بعض الشيء . اولهما الموقف التاريخي المحض وثانيها الموقف الاستيتيكي النظري . وقد اولع اصحاب الموقف الاول بدراسة حياة المؤلف دراسة تفصيلية ظاهرية ، تنى بالحادثة المفردة والطرفة ، مع ميل للبالغة لاضفاء شيء من الغموض والجلال حول وجود المبقرية وقصصه الحارقة . واذا تناولوا انتاج المؤلف قطعوه ارباً ، ليرزوا آثار غيره من العباقرة في مؤلفاته . وقد يقومون ضحية قانون العلمية ، فلا يرون في انتاج احدم الا سبباً لاتنتاج آخر منهم . او انهم يؤمنون بالصدفة العمياء فتتغافلون عن العلاقات المتبادلة بين اعمال المؤلفين ويقيمون الصدفة غير المملة ، حيث الملة ظاهرة ، ويقيمون الملة حيث الاصلوة واضحة جلية . والموقف الجمالي الثاني يرتكب خطأ مبدئياً ، منذ ان يأتي بأحكام سابقة ، يحاول ان يطبقها على تاريخ الموسيقى ، في سبيل تدعيم نظرية الوحدة والتكامل النامي في التاريخ . وهنا يقضى على بعض الحقائق لاجل الانسجام مع النظرية الكلية ، وتخترع بعض الاوهام ،

الخطيرة احياناً ، لاثبات المذهب ، فحقائق التاريخ المعزولة من جهة ، والتعقيل النظري ، من جهة اخرى ، المحموم بفكرة الوحدة ، يفسدان الظاهرة الموسيقية ، وينشيانها بالغموض والخرافة . فتاريخ الموسيقى ، بعيداً عن ان يخضع لحتمية العلمية ، او لعلماء الصدفة ، او لنظرية عقلية سابقة ، يجب ان يدرس من خلال الفرصة الابداعية التي يفسحها التاريخ للمبقرية .



رينشارد فاغنر

وحدثه برسالته التي عليه تحقيقها .

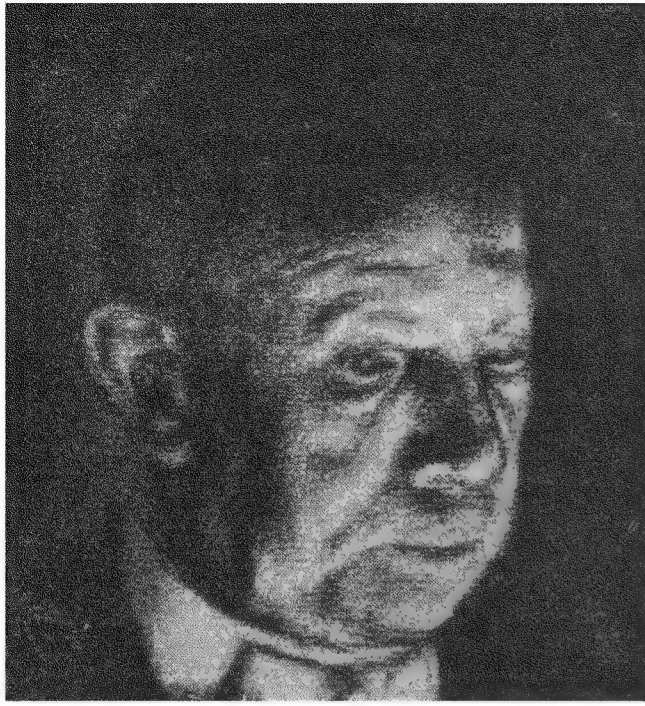
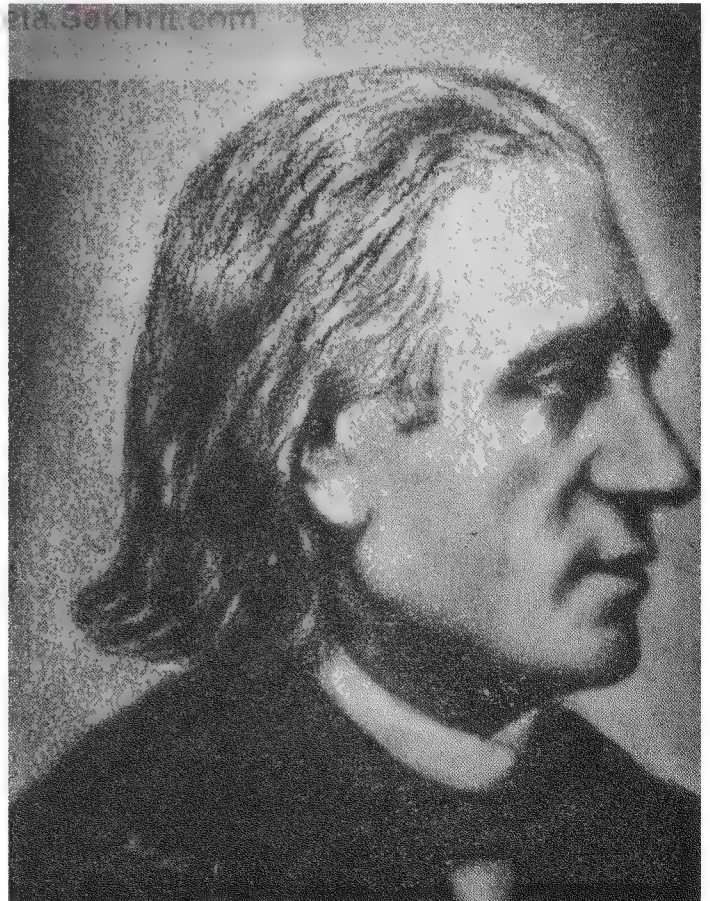
لقد اخرج باخ الموسيقى من رتبة القرون الوسطى ووضعها على مشارف المستقبل الفني الذي استطاع باخ ان يعطي خطوطه الكبرى ، وان يسيطر هو بفكره العلمي وتقنيته الفنية على مراحل تطور الموسيقى . ان حياته ، وموسيقاه ، كتابهما تقف على ذروة تجمع بين تراث الماضي وتهمي المستقبل . فهي اذن تركيب بين اتجاهين ، اولهما استنفاد إمكانياته الخاصة ، والثاني كان على وشك الفيض ، منتظراً عبقرية كعقريه باخ ، لتفجره من بذوره ومكامنه .

فحياته الهادئة المطمئنة وراء اورغون الكنائس جمعت بين نعمة الايمان الثابت المطلق ، وبين الشعور الانساني الذي يرى في الموسيقى اكثر من طفوس دينية ترتل شعائر الحروف الموروثة والخضوع الممجّد ، والتدم الابدي الثائه منذ الخطيئة الاولى .

والحقيقة لقد اتفقت العصور المختلطة ، السابقة على العصور الكلاسيكية قواعد تقابل الالخان (Contrepoint) ، وذلك بعد ان استطاعت ان تخرج عن سديمية العرض المجتمع (Unisson) ، الذي ينفذ اللحن من قبل جميع الآلات بشكل واحد ، كما هي حال الموسيقى الشرقية . وصار بالامكان اجتماع عدة الخان تسير جنباً الى جنب ، حسب قواعد تكفل الانسجام بينها . ولعل معين العرض الجماعي القديم ، هو ان الموسيقى ما ما زالت في الدور السابق على بدء التكوين . وكان الانسان الذي عاصرها قد ضم وجوده امام المناطق لدرجة أنه عاد الى بذورته ليستقر فيها طويلاً قبل ان يجد له طريقاً جديدة للوجود ، والمكافحة والتعبير عن هذا الوجود .

ففي (تقابل الالخان) تخرج الموسيقى ، في حدود درجة واحدة ، من الوحدة الاولى البسيطة ، أو من الانسجام المتجانس ، متجانس المادة

فرايز ليست



ريتشارد شتراوس

الحام ، الى الاختلاف المنسجم الذي ينتج عن الكثرة الحاصلة من تناقض الالخان (Superpositions) ، وانما يتأتى الاتفاق والتناسك من ان نفس العناصر هي التي توجد منضدة دائماً . فاشكال التأليف التقابلي (Contrapunctique) الاساسية - الترجيع Fugue ، والترديد غير المحدود Canon - هي التي تؤلف ذلك ، بما يسمى في المصطلح الموسيقي Grosse mode اي هذا التنضيد المستمر لدخل جديد للموضوع فوق المدخل السابق .

بينما يفتتح الاختلاف في التأليف الهارمونيكي من الكثرة في الترصيفات (Juxtapositions) والاتفاق يحصل هنا من مفهوم التنبير (Variation) فان أفكاراً جديدة ترصف دائماً جنباً الى جنب كاستمرار لافكار اخرى سيقنها (مقدمة - موضوعة اولى - وصلات - موضوعة ثانية الخ) ولكن هذا الترصيف يحصل على وحدته من كون ان كل فكرة جديدة تنبثق عن السابقة حسب قواعد (التنبير المنمي Variation développante) بحيث يبدو لنا الانتاج في الوهلة الاولى ، كأنه نمو طويل حلبي اولية . وبالتالي فان مفهوم وحدة التأليف التقابلي شاقولي ، بينما مفهوم وحدة التأليف الهارموني اقني او دوري .

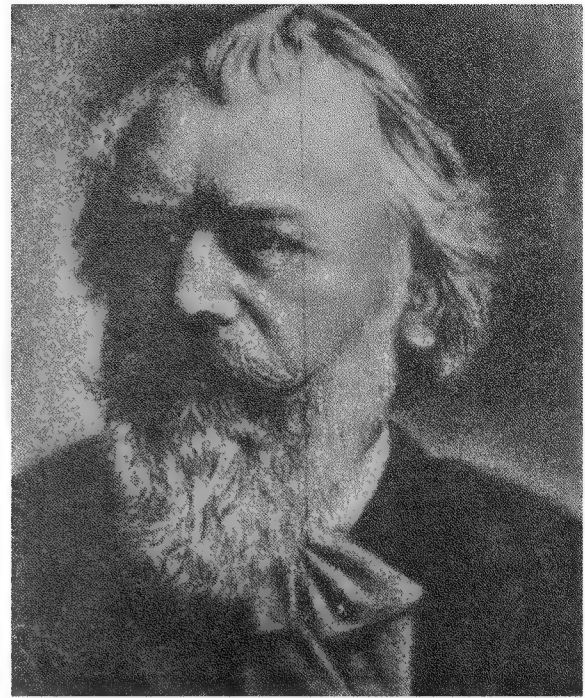
وفي مؤلفات باخ اتحد هذان الاسلوبان . مع العلم ان باخ هو اول من قعد علم الهارموني . ويجب ان يرد اليه فضل ايجاد الوحدة الايقية ! رغم انه قد اتفق او شاع ان اصحاب هذه الوحدة هم الكلاسيون التابمون لمدرسة فيينا التي نشأت بعد باخ بفترة طويلة (هايدن ، موتزارت) وقمت مؤلفات باخ ، وخاصة منها ما يتعلق بالملم الجديد الهارموني ، خلالها في ظلمات النسيان . والمعنى الذي نستخلصه من هذا التركيب الرائع الذي تجلى في حياة باخ وموسيقاه التقابلية وإنسانه الضامر وبين العصر الكلاسي وموسيقاه الفنية الجامعة بين الاسلوب التقابلي والهارموني الذي مهد له باخ ، هو ان الموسيقى عرفت طريقها الطبيعي ، واخذت شكلاً إنسانياً دنيوياً ، وإن كان هذا الشكل لن يس الانسان الا من ناحية رفاهه ولذته وطربه ، وانسجامه الاستقرارى .. هذه الصفات التي امتاز بها الابداع الكلاسيكي المصور على فئة الارستقراطيين في قصورهم ، دون ان يتال

الى ابداع السونات والسمفوني ، واغناء الكونشرتو ، والتنوع في الارتفاع والاوزان ، واشكال التأليف التي تصلح للتعبير عن كل مشاغل الشعور الكلاسي المنظم ، التابع لمثل مجردة موضوعية ، تسمى جهدها ان تبعد عن العوس بذاتية المبدع نفسه .

وكما ان العصر المختلط (baroque) قد بلغ ذروته عند باخ ، وانطلقت منه تبشير الفجر الكلاسي ، كذلك فان بيتهوفن قد مثل كمال الكلاسي الموسيقية ، من جهة ، ومن جهة اخرى انبثت من ذاتيته عاصفة العصر الرومانسي ، عصر العاطفة والقلق والثورة والوهم المثالي .

واذا كانت الرومانسية تؤلف نقيض الموضوع بالنسبة للكلاسيكية ، من حيث ان الاولى موضوعية تمقيدية مجردة ، وان الثانية ذاتية مطلقة عاطفية ، فان الرومانسية في حقيقةها لم تستطع انس الانسان الا من خلال فعالية الوم وتنقضاته الخاصة . ولعل بيتهوفن لم يكن ليحب نفسه دفعة واحدة مثل شومان او شوبرت او شوبان ، ابطال الاسي المخبون ، لنموذج الرومانسي المنشود . فلم يكن قطعاً ضحية الضلال ، ولا كان عاطفة حزن مبهوس ، ولا هيجان حلم مقصوص الاجنحة . فليست رنة الآه هي التي تشجيه ، ولا عالم الصدى المتفاني ليكون اقفاً لتناوبات اصوات موسيقاه . وما هو بالذي يستسلم لسحر الناي (flûte) في السمفونية الريفية مثلاً ، الا ليرهن موقناً ان هذه اللجة في التعبير يجب ان تقف ، يجب ان يكون وجودها مبرراً لمصفات الاوتار ، لضربات الطبول ، وصراخ الابواق . لقد كانت معركة بيتهوفن حقيقية دائماً ، لانها لم تكن تجري مطلقاً في مجال التجريد العاطفي السحري ، كما حصل فيما بعد الرومانسين اصحاب الصالونات والمغامرات الخرافية . كانت معركته تستنفد قوته الخاصة ، لا قوته المخيلة في الاحلام ، وكانت ساحته ، في حدود مصيره ، عندما ارتفع هذا المصير تدريجياً من ييموفن الفرد الى بيتهوفن الانسان البطل . وما حياته الا موسيقاه عندما يمكن ان تنفذ ، عندما تنقلب الى حقيقة واقعة . وليس لنا قط ان نقول العكس . فهو لم يبدأ مطلقاً من حياته ، اي من حوادثه ليبلغ موسيقاه . ان الالحان ، ذرى الالحان ، مشارف الصدى ، مجاهل الارتفاع ، هي التي جذبت ، هي التي اعطته تيجيماً معيناً في الواقع ، سواء في هيئته الفيزيائية او شخصيته الروحية . وليس من

جان سيبيلوس



جوهان برامز

الشعب في أزمته واكواخه ، وكان احسن من عبر عن حياة القصور هايدن وموتزارت .

لقد اعتمد كلا العصرين ، المختلط (السابق على الكلاسي) والكلاسي ، في فكرهما الابداعي على بني لحنية (tonales) . ومن المعلوم ان اللحنية (tonalité) تتحدد خاصة في الهارموني ، وكل لحنية تتألف ، قبل كل شيء من سبع درجات من النغمة ، وكل درجة تتضمن هارمونيتها التي تبرز امتداداً لحنياً خاصاً . ومن البدء تعمل القطعة الموسيقية اللحنية ، القوى المتعاقبة لامتداداتها المختلفة ، وينحل معنى القطعة الاساسي في تركيب هذه القوى ، التركيب الذي يحقق انتصار الامتداد اللحن . ومن الواضح ان هذه المعركة القائمة بين مختلف الامتدادات التي تميز تطور القطعة يمكن ان تأخذ ، حسب الحالات ، مختلف درجات العنف والحدة . والعنف والحدة هنا يتملكان بوسائل مستعملة ، اي بامتدادات تختلف قرباً او بعداً عن الامتداد اللحن . ومن الطبيعي ان كل قطعة لا تستعمل الا عدداً ضيقاً نسبياً من الدرجات ومن الامتدادات القوية ستكون اقل تعقيداً من القطعة التي تستخدم عدداً كبيراً من الدرجات والتي تقوم بغزوات على الامتدادات البعيدة عن الامتداد اللحن . ولما كان كلا العصرين ، في حقيقة الامر ، يجهدان دائماً عن الامتدادات التي تضعف او تنعدم فيها اللحنية ويسيطر عليها النشاز ، ويحاولان ان يبقيا قريبين من الذوق السعي الكلاسي القائم على التناظر والانسجام ، فان شدة التعقيد والفني واحدة في هذين العصرين تقريباً . غير ان التعقيد قد برز في التوحيد بين الاسلوبين ، التقابلي والهارموني ، الذي يقوم عليها العرض في الموسيقى الكلاسيكية . وهذا التركيب من الاسلوبين فتح آفاقاً جديدة في التعبير ، فكثرت الموضوعات الاساسية ، كما اخذت هذه الموضوعات شكل بني مختلفة الشدة في التعبير . وهذا يبدو واضحاً من خلال العديد من التقابلات في البني ، والعديد من اشكال الموضوعات التي نجدها في اعمال هايدن وموتزارت . وذلك ان هو الا نتيجة موقف ابداعي جديد تماماً واكثر تعقيداً في النفسية الموسيقية التي املته من موقف المؤلفين السابقين في العصر المختلط . مما دفع

وفي هذه السمفونية لا توجد بداية أو نهاية في الواقع . انها الحقيقة المطلقة وقد حصل عليها خالفها ، أو بالاحرى اوجدها . ويتهوفن لا يتخيل هنا ، ولا يستوحى غير الموسيقى ، ولا يفرض على الآلات اكثر من طاقتها ، كما يعرفها مبدع وليس عالم أو عامل ، وعمل بيتهوفن في السمفونية الغنائية ، انما هي محاولة موسقة الوجود . وتلك هي فرضية كبرى فنية ، لا يجرؤ عليها اي خيال مبدع فلو انبط بيتهوفن ان يمدد ايجاد العالم ، لم يكن يفعل اكثر مما فعل في السمفونية الكبرى . هذا الحشد الكبير من الاصوات واللبجات ، والاوزان والاساليب التقنية التي خلقت مع هذه السمفونية ، وهذا المعنى الكبير الذي ينطوي عليه الاذن الكبير في السمفونية : ارادة الحرية والفرح الارادة التي يحققها الانسان المعنى على طريقة الحركة الاخيرة في السمفونية .

والواقع ان الرومانسية الموسيقية ، بل الفنية كلها خلال القرن الماضي ، كانت عاولة لتقليد رومانسية بيتهوفن (ان حق لنا ان نعت موسيقاه بهذه الصفة) . ولكن الخيال هو الذي حقق للرومانسين هذا التقليد . ومن هنا كانت كل هذه التشكيلة السحرية من قصص الضلال والوم الخرافي . وتضال الواقع ، وقد غدا المدو اللدود لبيرون وشومان ولامرتين وغيرهم من سحرة القرن الماضي . ويرز في فلسفة الابداع الاعتقاد الذي جعل من الفن نقيصاً للواقع بكل غناه وازماته وحقايقه . فتحول التعبير ، وقد فقد رصيده الواقعي ، الى تعبير عن قصص خيالية ، وقصائد شعرية اسيانة . فامتزجت الموسيقى بالخرافة والقصيدة والفكرة المجردة من جديد على ايدي ليزت وشوبان ودبوسي ...

وعندما استطاع شوبرت ان يخلص من تأثير موتزارت وهايدن الذي تغلب على طابع سمفونياته الخمس الاول ، الف سمفونيته المدعوة بالسمفونية غير الكاملة ؛ وهي التي تنبع النموذج البيتهوفني ، على مقياس شوبرت ... هذا الطفل الحزين الذي يلعب ببطل كبير . ومهما يكن حكم التاريخ عليه قاسياً بمضى الشيء . فان شوبرت احسن منشرد موسيقي تعبد بيتهوفن واستطاع ان يرتل له صلاته ، وان حشرجت موسيقاه في المقطع الاخير ، ولم تتمكن من التغلب على تناقضها العميق ، كما تتغلب دائماً موسيقى الملم الكبير .

وامتاز اخيراً هذا الحشد الخافل من موسيقي القرن التاسع عشر ، بانهم يؤلفون دوناً اي مشكلة ، انهم في الحقيقة خرافيون . فشوبان مثلاً حددت مواهبه على الشكل الآتي : فهو اول عازف بيانو كبير ، استطاع ان يكشف عن اسرار هذه الآلة وان يبدع طرقاً جديدة في مجال قدرتها التعبيرية حتى كادت ان تغلب الى اوركترا كاملة . ومن هنا عذر شوبان بانه قد استعاض عن التأليف للمجموعة الآلية بآلة واحدة ، ونجح كل النجاح . كما انه تجاوز الحدود التي رسها للبيانو ابداع القدامى من بيتهوفن و (ويبر) وشوبرت . وباعتبار ان شوبان قد نشأ في الجو الرومانسي فقد كان له الفضل في ابتكار الاشكال الهارمونية واللحنية الملائمة لهذا المذهب (Chromastisme, accords altérés, dominantes intermédiaires)

ومستعملاً الامتدادات اللحنية البعيدة عن المصوتة (tonique) ، وكل عناصر القاموس الموسيقي الربع الثاني من القرن التاسع عشر . استخدم بعضها وابتكر بعضها الآخر . واخضعها جيماً لطرق تعبيرية جديدة . ولكن كما يبرهن (René Leiboaitz) فان هذه الميزات يمكن ان تطاق بكل نصوصها على اكثر الموسيقيين التابعين لمذهبه ، وليس في هذا اي تخصص عجيب مدهش . وفي الواقع ليس شوبان الا احد هواة



ارثر اوينغر

موسيقي كان مخلوقاً من قبل موسيقاه كبيتهوفن . لقد كتبوا عنه ، فصّلوا ادق جزئيات حياته ، تابعوا جميع اهوائه ومبولة وغراهاياته واحزانه . وحلّوا موسيقاه وظل بيتهوفن كما هو ، كالغز ، كالوجود نفسه كالسر الاول الذي تنقب عنه الانسانية عبثاً .

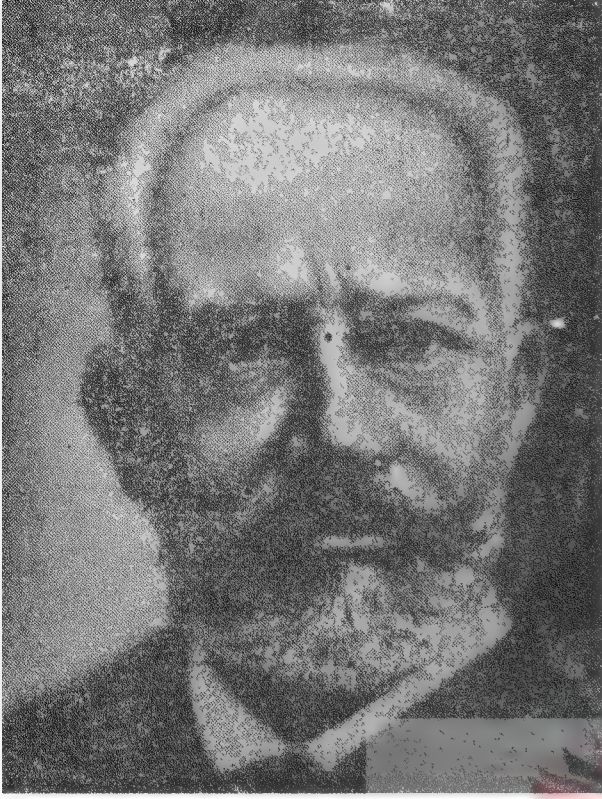
وبالمقابل فان معنى بيتهوفن ليس اسطورياً قطعاً ، ولعله ابعد الخالين عن ان يجعل من نفسه اسطورة . ومع ذلك فكل روائع الاسطورة تتكشف من خلاله .

لقد اعتقد بعض الشراح ان بيتهوفن يناضل ضد قوة تسيطر على عقريته . واعتقد آخرون ان بيتهوفن فقير بالالخان ، فلجأ الى تعقيد التأليف . وحسبوا موسيقاه تستوحى من غير الموسيقى .

وكل ذلك لان بيتهوفن لا يمكن مطلقاً ان نصفه مرة واحدة مع الكلاسيين او الرومانسين او غيرهم . ان بيتهوفن هو الذي لم يخطر بباله ان يبتدع المذهب ، بقدر ان يكون ما هو دون اي اصطناع . فليس في موسيقاه ، اذا ما تابعناها تاريخياً ، اي نوع من القلق . بل فيها تجاوز والجاح على التفوق على ما كان في سبيل ما سيكون .

ورغم ان الشراح قد حكوا على السمفونيات الثلاث الاولى بانها تكرار او تقليد للمعلمين الكلاسيين ، فان بذور الجدة تتلامح بين سطورها دائماً . ولكن بيتهوفن الحقيقي ، لم يولد الا مع السمفونية البطولية . وهو حيناً مزق الاهداء الذي توج به سمفونيته لتنايلون ، انما اعطى تأكيداً خارقاً بأن البطولة ليست صفة تطلق على الآخرين ... انها في الذين يسمونها . وبيتهوفن وحده جسد البطولة .

ان بيتهوفن ظن انه لم يؤلف شيئاً حتى خلق السمفونية التاسعة الاخيرة .



تشايكوفسكي

هذه الألحان ، استطاعت ان تبرز نوع الوعي الوجودي العميق الذي يتصل بواسطته بيهتوفن بوجودان الشعب ، في غناء الرائع . لقد غنى شوبان قضية امته بماطة مخلصه ، سهلة ، وبسذاجة وحب مطلقين . وكان له ان يالم بلاده ، الالم الذي ينسجم مع الحلم الرومانسي ، وأن يثور وان يهب حياته ، وان يفجر دم رثيته على اصابع البيانو في الجولة الدامية التي قام بها في العواصم الاوروبية ، ليجمع المال لابناء وطنه .. كل ذلك ببساطة المؤمن ، وعفوية الطفل الصادق .

وأما (ليزت) ، هذا الذي اعتبر بحق رائداً للموسيقى الرومانسية في مجالات ابتكاراتها العديدة ، فقد اولع بنوع من التشخيص الموسيقي الجديد ، فلم يتعلق كغيره من الموسيقيين بالشكل المطلق في التعبير، وهي السمفونية ، بل كان يشعر بضرورة الاتحاد بين عظمة السمفونية ، كتعبير عن نموذج من الحياة بطولي ، وبين أهواء ومنازع فرد معين من الناس، قد لا تصل به حوادثه الى مستوى البطل . ولهذا اختار بنفسه (القصيدة السمفونية) كشكل اساسي لانتاجه الاصيل . وقد تناول فيها معاني بعض الشخصيات الفاصلة في التاريخ الفني (هملت ، دانتى ، فاوست ،) وهي نماذج وافية للصراع من أجل الحقيقة . فالشك الحلي القاسي عنوان لحياة كل من هؤلاء ؛ هملت وهو الشك في المبدأ العاطفي للانسان الذي لم يستطع ان يتقلب الى مطلق . دانتى : الشك في الصيرورة الميتافيزيقية . فاوست ، الانسان ضد المجهول . وهذا هو زمن الحضارة الاوروبية الحديثة . واما الشك بالنسبة له ، فهو البذرة الضامرة ، بذرة عدم الثقة تحت الوان الغرور ، الضعف تحت الجبروت العاتي ، الخبرة تحت العقيدة الثابتة المؤمنة بالثورة . إن ليزت كان حي الفلسفة ، واقفي النظرة . جيل لم تقاومه امرأة .

الموسيقى ، ولكنه هاو عبقرى حقاً . ولا يتطلب في موسيقاه اكثر من المذوبة والبساطة كالراعي القديم الذي تتحدث عنه اشعار فرجيل . فلم لا يكون اذن موسيقي النساء ، والحالمين من الشباب ؟ واذا كان هناك نوع جدي اصلي نسبياً في موسيقاه ، فهو القسم المسمى (بالبولونيات) وهنا يبدو شوبان اكثر من هاو ، واكثر من شاب يكتب رسائل غرام في موسيقاه ، واكثر من مغرور جيل ، يعمل على ان تنتشي به نساء الصالونات . انه يحاول ان يعبر عن قضية شعبه . ولكن لنفحص بدقة الطريقة التي تناول بها شوبان قضية امته : من الواضح ان هذا القسم من موسيقاه جاء متأخراً نوعاً ما في حياته ، ويمكن ان يدعى بالموسيقى القومية . ولكن المعالجة لهذا الموضوع الخطير ، اذا ما قارناها بمعالجة بيتهوفن له في السمفونية البطولية ، بدا هزال شوبان وقزميته . والسبب لا يكمن في ان لبيتهوفن طبيعة العنف التي ليس لشوبان الحالم الناعم ، الذي احتاج الى امومة وغرام جورج صائد مما اطول فترة من رجولته ، ليس له مثلها . بل السبب يكمن في ان التعبير لدى بيتهوفن اداة مغرية للواقع وسمو به ضمن حدود المثل البطولي الانساني الممكن دائماً . بينما التعبير في يانوشوبان يتفصل عن المشكلة في الواقع ويتصورها مجرد تصور . ولقد كان لـ (ليزت) صديق شوبان وحارسه ، الباع الاول في توجيه الرومانسية نحو (فولكلور) الشعوب ، توجيهاً ناعماً بسيطاً اقرب الى جو الحلم المطلق ، رمز الرومانسية ، دون ان يتمكن من الكشف عن حياة الشعب في اصلتها وتمعدها .

لقد ثبت ان هناك بعض الموضوعات الاساسية في السمفونية التاسعة لبيتهوفن تقوم على بعض الألحان الشعبية . ولكن العظمة التي سرد فيها



بيلا بارتوك

الآداب

من الادارة

- انتهت سنة « الآداب » الثالثة بالعدد الماضي. فيرجى من يود الاشتراك او تجديده ابلاغ الادارة.
- قيمة الاشتراك السنوي :
في سوريا ولبنان : ١٢ ليرة لبنانية او سورية
في الخارج : جنيهات استرلينيان او
خمسة دولارات
في الولايات المتحدة : عشرة دولارات
في الأرجنتين : مئة وخمسون ريالاً
- الاشتراك يدفع سلفاً، ويبدأ من أي عدد يريده المشترك
- لدى الادارة عدد من مجموعات الاعوام الفائتة تباع كما يلي :

مجموعة السنة الاولى ٢٥ ليرة لبنانية او ما يعادلها

» » » » الثانية ٢٠ » » » »

» » » » الثالثة ١٥ » » » »

ولدى الادارة ايضاً مجموعات مجلدة تجليداً متقناً

كل منها يزيد خمس ليرات لبنانية او ما يعادلها .

عازف ماهر .. تفجرت أنغامه في كل صالون بأوروبا . مؤلف .. جمت موسيقاه دستور الرومانسية .. وكاتب ومتفلسف ، وإنسان اجتماعي ، صديق خاص لكل موسيقي في زمانه .. ويكفيه انه كان الاب الروحي لفاغنر . اوحى له بأسس الموسيقى المنجية ، وكان قوله ، وأول قائد اوركسترا عزف له قطعه الكبرى ، في الوقت الذي كان فيه فاغنر هارباً مخفياً لقيادته ثورة شعبية فاشلة ، عدل عن ايمانه بها فيما بعد وبمبادئها . ولسنا نحن هنا نؤرخ حياة الموسيقيين ، غير ان الذي نريد قوله ان (ليزت) كان الرومانسية بكل تناقضاتها وميزاتها . والرومانسية هي التي هدته ، لأول مرة بتاريخ الموسيقى تقريباً ، إلى إبراز الفن الشعبي لا كهوى عارض ، أو نزوة موقفة ، بل كمبدأ أساسي ، ستأخذ الموسيقى فيما بعد بمنهج في شطر كبير منها .

وكان أبرز ما ألفه في هذا الشأن مجموعة الـ (Rapsodies) . اراد لها ان تكون التعبير المباشر عن شخصية الشعب الهنغاري ، بما فيها من اهواء عارمة ، وعنف عجري ، واسرار قومية ، تجذب ليزت اليها ، كأقوى ما يكون الجذب . وهنا نرى ليزت يحاذي ، عن صدق وعفوية معاً ، وجدان شعبه ، ويحس ان فيه منبعاً أصيلاً لكل القيم الفنية الجديدة ، التي لا تمث بها نزوات فرد عبقر ، بل هي التي تمنح عبقريته مضمونها الحقيقي . وإذا كان بيتوفن يعاني بعض الترانيم القومية ويبرزها في اكبر سمفونية

له ، وإذا كان شوبان ينصب نفسه بطلا لشعبه ، فان ليزت في الواقع قبل التأثير القومي على موسيقاه ، واختار لها هذا الطابع ، ولكنه حصره ضمن نطاق تأليف من الدرجة الثانية او الثالثة . وكأن ليزت ليس على نفسه قاماً بأن الفولكلور (الموسيقى الشعبية العفوية) يمكنها ان تمنح كل شكل تعبير في الموسيقى مداه العلمي والفني معاً .

كان على قرننا الجديد ، القرن العشرين ، عصر الشعب والقومية السوية وغير السوية ان يخلق المبقر ، الذي يمكنه حقاً ان يكتشف ينبوع السذاجة والاصالة في موسيقى الشعب التعبيرية ، وينظمها بعلمه ، ويرفعها الى درجة المطلق الموسيقي ، والمالية الفنية .

إن (بيلا بارتوك Bela Bartok) هو الذي لم يبق فحسب ، في حدود التأثير اللاشموري بفولكلور بلاده الهنغارية ، بل تقصد ، بأرادته وبواسطة مبادئه جالية معينة ، أن يؤلف موسيقى مطلقة على موضوعات فولكلورية . وعندما يدرك المؤلف غايته ، وغاية العصر الذي يعيش فيه ، ويهيء له كامل الاستعداد العلمي النظري ، والمصادر الابداعية المبدعة ، فانه لا بد ان يخرج للناس اعمالاً متماسكة تعلن انتصار الهدف الذي سمي اليه الكاتب الفني .

لقد انتهى الصراع بين الغناء الشعبي والشكل العلمي الى ان يتحد الطرفان في ينبوع واحد ، هو الخلق الاصيل . وهذا هو عمل بيلا بارتوك . فقد خضعت على يديه عفوية الغناء الشعبي الى قوانين التقنية المطورة ، العلمية الى اقصى حد وانضمت وحشية الايقاع الى لطائف بناء من مستوى اسلوب بيتوفن . ولكن لفتني الى ان مجرد تصنيف الاغان الشعبية ، وتمزيقها ، وتغييرها وتوليدها ، لا يسمى ابداعاً موسيقياً مطلقاً . وعمل الموسيقار الشعبي ليس أبداً استمارة الاغان من الشعب ، ثم ردها اليه فاقدة لطبيعتها الاصلية ، ومزينة بقواعد التقنية العلمية . ان بيلا بارتوك أدرك هذا الخطر الذي قد يشوه كلا من الموسيقى الخالصة ، والموسيقى الشعبية ، فلم يعد كما عمد (ليزت) و (برامز) الى التزيين والاخراج المنظم ، كما لم يندع ، كما خدع هذان المؤلفان ، بأن الموسيقى الشعبية هي الموسيقى الهنغارية . فعمد بواسطة عبقريته المتأنيبة البصرة الى ان يضع الموسيقى الخالصة في خدمة التعبير الشعبي . اي انه عمل على ان تكون الموسيقى الخالصة ، بأساليبها وقواعدها وطرقها وتجربتها التاريخية الطويلة ، عنصر ابراز وتوضيح واثارة لمكامن الجمال والروعة في موسيقى الناس العاديين ، دون ان يخدش من طبيعتها ، ودون ان يفقدها أي طابع خاص بها . ان اسلوب بارتوك يسمى لان يحافظ دائماً ، في اعماله الواسعة الامتداد في قواعد النمو والتوليد ، على الفصاحة المختصرة للفولكلور . فالتوليد عند بارتوك ليس وصف جل متشابهة . فلا مجال للزيادة والحشو والتكرار . انه احسن من يقتصد بالتعبير عن الموضوع الاصل دون مبالغة او اسراف بالهادة الموسيقية . فلا يمكن حذف او اضافة شيء على ما يكتب . ما من حرف موسيقي الا وله وظيفة في بناء الكل . انه انتصار للرمز والكناية ، حتى حدود التكثيف والتجريد العقلي . وهنا يصب التأثير الآتي عن مذهب (ريتشارد شتراوس) و (دبوسي) ، من عنف في التعبير ، من شحنات فكرية مطلقة ، واحياناً تتابع الاوصاف بشكل ملح كأنها لا تريد ان تقول شيئاً في نهاية المطاف ، الا خلق الجو الذي تعيش فيه الجملة الموسيقية المنفذة . فموسيقى بارتوك ، لا تردد فيها ولا مراعاة ، وبالتالي فهي صورة الارادة

— البقية على الصفحة ١٠٩ —

تحولات الاملسة

بقلم اندره مالرو
ترجمة عائدة مطرجي *

سجود الشرق الازلي . ان انقاض « المعبد الخاص » تنصب في الصعيد الاول قصاصات خليطها التي اسودت . وان جدران البشر تختلط بينها مع الكتل الابدية في نثار شمس المغيب ، فلا ترى قدما ابي الهول الضخمتان ، وانما يبرز هناك الرأس ، متديلاً من شقوق مصر العليا ، من غير جسم ، وقد حلت محل العنق الكتلة الصخرية ، رأس هو نفسه صخرة ، فرض عليها انسان المدينة الاولى صورته بكبرياء تبجيلي . وحين يدفع النعدر هذه الخطوط الى حد النقص يضي عليها هيئة احجار الشيطان والجبال المقدسة . وتحيط خصلات الشعر - كاجنحة القبعات البربرية - الوجه العريض المهترئ الذي مازال اقتراب الليل يحوه ، وتغدو انقاض ابي الهول الطاغية منعطفاً من المير وغليفية ، اشارة شبيهة بالمنحرف في السماء التي ما تزال شفافة . ويعكس الوجه الضائع ذلك الغسق الذي

يسود الهرم الكبير . اما في الظل المثلث فتذيب اشعاعات الانوار الاخيرة « ابا هول » اكبر واضخم . وفي البعيد ، يسد الهرم الثاني المنظر ، فيجعل من القناع العظيم المحزن حارس شرك منصوباً ضد امواج الصحراء وضد الظلمات . انها الساعة التي تنعش فيها اقدم الاشكال المحكومة المكاث الذي كانت الآلهة تتكلم فيه وتطرّد الاشعاع اللا محدود ، وتأمر النجوم التي يبدو انها لا تخرج من الليل الا لتدور منجذبة حولها .

ومع ذلك فلم تكن الآلهة ولا العالم ولا الموت كافية

نم ان صفة الاستطالة في التماثيل الرومانية قد انتقلت الى تماثيل « واي » Wei البرونزية ، في التوءات المنحوتة على جوانب الجبال ، من الافغانستان حتى الباسيفيك . وليست معابد « طريق الحرير » عمارات ، بل هي مغارات . واسلوب النحت يتلاءم فيها مع الجبل تلاؤماً شديداً جداً ، حتى ان لبرنقات « غوبي » Gobi المهجورة ، كالمغارات - المتاحف في « يونغ كانغ » Yang-Kang تحمل الغربيين على الاعتقاد بوجود روح دينية . ولا شك في ان كلمة الهندسة المعمارية توحى لنا بواجهات وابنية عارية ، كالتماثيل القائمة في الساحات القديمة ، بسبب ان الاعمدة ومقدمات الابنية اليونانية هي مألوفة عندنا كطرقنا . والكندراتيات كانت بعيدة عن ان تكون عارية ، ولم تكن لواجهاتها العظيمة التي اضفيها عليها والتي ما زالت الهند تجمها . وحتى القرب نفسه قد عرف هندسة الفراغ ، هذه الهندسة التي كانت غايتها طوال آلاف السنين ان تخلق امكنة مقدسة اكثر من تشييدها المساكن الآتية ، وان تلتقط السر وتفرق فيه الانسان ، اما برفعه القاعدة الضخمة التي تسريه بالنجوم ، واما بجفرها المبد الذي يلفه بالليل المسكون . ذلك ان الآلهة ، عندما تسكن المعبد ، فان الواجهة والنحت يولدان معاً منه ، وفق اسلوب واحد ، وتكريم متحس واحد ..

ولعل قابلية بعض الاشكال لتأليه الفضاء لا تتكشف في اي مكان بالقوة التي تتكشف فيها بالجيزة حيث حاول بعضها ، بما هو اوفرها قدماً ، ادراك الفضاء اللامتناهي . ويكفي ان تنظر اليها من ناحية معاكسة حتى تغدو مستحيلة الادراك وحتى لا يبدو ابو الهول بعد الا مقبض سكين هائل . وقد عجز التصوير عن نقل سمة هذه الاشكال لان من الصعب تصويرها في الساعة التي تكتسب فيها معناها الكامل . ولكن عندما تقدم من القرية ، لا من الطريق ، فتري الليل يهبط خلفها ، فانها تستعيد همس الحرير الكبير الذي يجيب به الصحراء



الغنية الكبيرة - متحف دمشق

لملء الصوت العميق الذي يوحد الصحراء والنجوم ، كما يوجد في مكان آخر تلالؤ الغابة الكبيرة وشمس الظهيرة ، والوديان الممتلئة بهتافات القروء اليائسة ومولد النهار ، ولانهاية الحصاد الصيفي وصفاء السماء ، وكهوف «بيريفورد» الضيقة واحماق الارض . فالقدرة البادية هنا بصفتها الصحراوي تعود فتظهر في جميع المدنات القديمة حتى في الكتدرانيات . فاي شيء مشترك يقوم اذن بين مكان التناول الذي ظل يملأ به القرون الوسطى صحنون الكنيسة ، وبين الطابع الذي طبعت به المجموعات المصرية المدى العظيم : بين جميع الاشكال التي تلتقط نصيبها بما لا سبيل الى التقاطه . انها تفرض وجود عالم آخر او توحى به . ليس من الضروري ان يكون عالماً جهنمياً او فردوسياً ولا عالم ما بعد الموت فقط ، بل عالم آخر حاضر . ان الواقع هو بالنسبة لجميع الوجوه ، وعلى درجات متفاوتة ، مظهر . والحق ان هناك شيئاً آخر موجوداً ، ليس هو مظهراً . ان اتفاق تيهان البشر الأبدى مع ما يقوده او

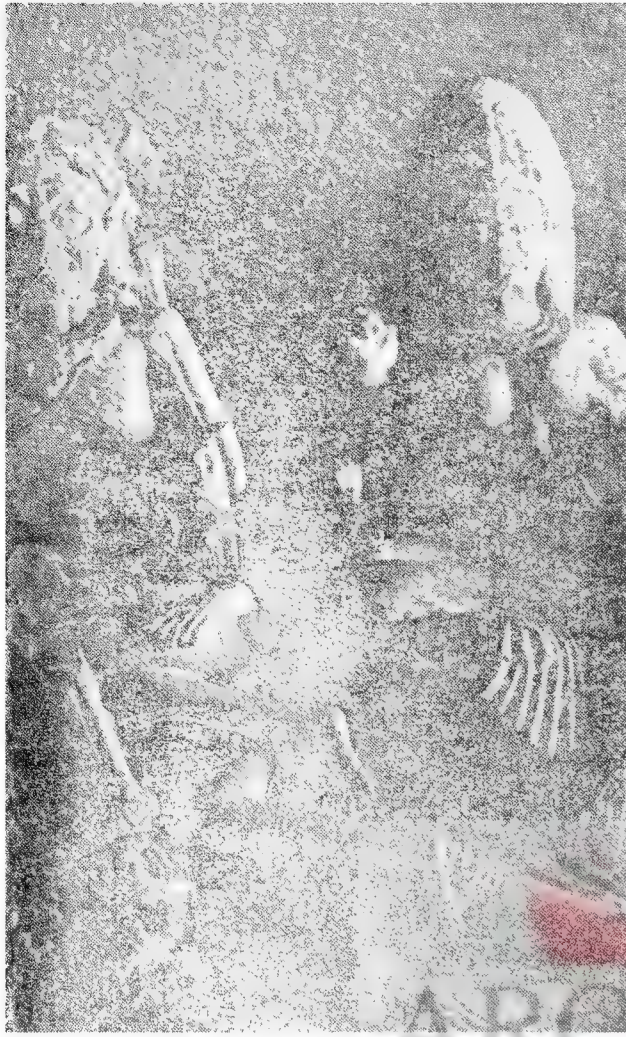
يتجاوزه يكسب هذه الاشكال قوتها وحدتها . فتسريجة ابي الهول تتلازم مع الاهرام . ولكن هذه الاشكال العملاقة تصعد معاً من غرفة القبر الصغيرة التي تغطيها ، من الجنة المحطة التي كانت مهمتها ان توحيها مع الخلود .

ذلك ان النحت المصري يلاقي خلود الموت كما يلاقي خلود النجوم بالرغم من ان التماثيل والاشكال النائثة التي تنسب الى العهد الامبراطوري القديم كان لا بد من ان تتلازم مع خلية المصطبات المعتمة ، كما تلامس ابو الهول مع الصحراء بمجرد ان نستبعد السمة التي فرضتها المسيحية على الموت . وعلى ان الفن المصري مأثمي ، فهو نادراً يحزن : انه لا هياكل له ولا ارتعاشات . ولكن عندما نكف عن ان نجعل من هذه المدافن قبوراً ، نخل الى ان نجعل منها بيوتاً ريفية من العالم الآخر ، وان نرى في الفراغة اولاداً مدفونين مع لعبهم الذهبية - طفولة مؤثرة : ان هذا الريف هو الخلود ، ليس هو طفولياً ولا مؤثراً . انه ديمومة بلا نهاية ، لا ديمومة ارضية . ان الفن المصري لا يخلد ما هو موجود ، كما تحاول ان تفعل انصاف التماثيل الرومانية وكل صورة حجرية بالاجمال : فهو بأسلوبه ، يصل الميت بالخلود ، كما يصل الرسام البيزنطي الجي بالقدس . انه يخلق الاشكال التي تؤلف اشكال الارض مع ما لا سبيل الى ادراكه من العالم الارضي ، كما تؤلف الانسان مع ما لا سبيل الى ادراكه من الحياة ، وفق قانون العالم ! انه يجعل المظهر حقيقة .

ونحن نعرف حضارة مصر خيراً بما نعرف حضارات ما بين النهرين . والحق ان « سومر » لا يُشعرنا بالاحساس الذي يفرضه علينا « ممفيس » بصدد الآثار الفخمة التي غلكتها منه وبترتيبها وتنسيقها واستمرارها . و « الزيفورا » السومرية هي من تراب ، وروحها شبيهة بصفائح ذهبية مسحوقة كانت ازهاراً مرتجفة على تسريجة ملكة «سوباد» في غرفة الدفن حيث ينطبع ذهاب آخر حي بآثار اقدامه على الفخار ..

انها حلى في نهاية من نهايات ما قبل التاريخ ، وملكمت تسبح على العود نجوم بابل بين فلكيين مرتدين ثياباً من ویش ، ومحاربو مسلة « النصور » خلال الليل تحت راية من لؤلؤ : انها هنا ايضاً رائحة الرمل المصرية ، ورائحة الدم





مغارة «الورا» (أمّات من الالهات السبع) - القرن الثامن بعد الميلاد

Ramayana. وان تجارة بحونة تضيء كهرباء الهند كلها وتشترك نداءات الزمارات في الغسق المطر، ولكن هذا ليس الامساء في عصر انهيار اوروبا، مساء بين آماس كثيرة وانهارات كثيرة. وعلى لمعان نكل اوروبا كما على نوم الابكار المقدسة المجاورة، يأتي هدير الصدف المنظم فينزل الليل البرهمني مرة اخرى. ان دم الذبائح يسيل في المجاري المحفورة حول المغاسل الحجرية. والماعزة التي تشم الدم - بالرغم من رائحة الياسمين - تتخبط تحت الوجوه المكشورة. والمذبح الخالي من كل فن كبير يتحول الى مغارة، ولكن سحره تهتف بنا ايضاً ان العبقرية الهندية قد جرّوت في الماضي على ان تخلق عظمة الدم.

وانها لعبقرية لا تقل ظهوراً عن عبقرية الكنتدراتيات عندنا. فمابد «الورا»، بم تراهها مدينة للهندسة المعمارية، خاصة عندما تكون مغارات؟ ان مكان الاشكال المنحوتة وموضوعها، في عدد من المعابد التي بنيت فيما بعد سيحددان قبل البناء الذي شيد من اجلها؛ وحتى تلك المغارات لم تكن جميعها امكنة للعبادة. لقد كان النحات يضرب الصخرة ليحمر الظلام بان يرد الالهة الارضية، ولطابق اولاً، ظلالاً لانسان مطهوراً. ذلك انه من الظل بالذات، كانت تولد تلك الاشكال السوميرية والمكسيكية واشكال الاموات المصرية، لا من واجهة كان ينبغي ان يزينا. ولقد كان هذا الظل استجابةً للافكار كما كان النقد تأملاً. انه

الاشورية. فالدمى ذوات رؤوس الافاعي والتي تنتسب الى ما قبل السلالات الملكية تنبع من ظلمات اشد تهديداً من عجائب مصر المنبسطة. اننا نعلم على الاقل من اولئك الذين نحتوا اعين نخل «الخصوبات»، ووجوه «اشوناك» الوحشية ثم رأس «ورقة» المنوّم الرائع، انهم كانوا ايضاً من اولئك الذين عمرت دعوتهم ما لا سبيل الى ادراكه. ان مروض الفهود السومرية، قابل، لأول مرة، حيوانات ما قبل التاريخ، بوجه يكاد يكون بشرياً. «وان المغنية الكبيرة» تنبع من اعماق الزمن بجسدها الفينوسي ورأسها الطائري الشرود وقناعها قناع الساحرة في ضباب «مكبث»، وفيما بعد سيأتي في «لاغاش» Lagash نحات عبقرى فينصب الانسان في وجه الاختلاط بأن يؤالفه مع عالم فلكييه المتجبر. ان كل «غوديا» Goudea جالس، بالرغم من انه لا يزين اية هندسة، هو انسان «زيغورا» Ziggurat. هذا ما تعلمنا اياه مصر عندما تحاول صنع اشكال مشابهة. فالرأس المصري يخرج من الكتلة كما يخرج الانسان من الفوضى. اما الرأس السوميري فهو نفسه هندسة. ويظل كذلك ولو فصل عن الجسم. والجسم المبتور يحافظ على معناه التام الذي يفقده في مصر. واليدان باصابعها العمودية التي تشرح الجذع فوق اسن الساقين الضخم، ترسخان عالماً لاخدر فيه، ليس هو فقط عالم الارض، «فمهندس التصميم» عابد الالهة وللعبادة! وباستطاعتنا ان نفكر بتفسيرات عديدة لهذه الاشكال التي تنتسب الى مدنيت قد اختفت. ولكن ماتوميء لنا به ايام تهتف لنا به حضارة باقية، هي حضارة الهند.

انها تهتف به لنا باخفاقاتها اولاً. فالانسان الحديثة التي تنكسر وجهها تحت اشجار جوز الهند الباسقة وفق كتابة تختلط فيها الافنعة السيلانية بالاشكال الاجنبية، هي عرومة من الاسلوب حرماتها من المعنى الكوني. ولكنها انما قد اذرعتهما المسكنة الساخرة نحو الاساطير التي يداعب فيها الابطال، بربلح جبال حلايا، اكوام نخل نهر الفونج. ان الفن الهندي ما يزال يتضرع بكل ذماء وروحه، الى «امهات الورا» Mères d'Ellora ان قوافل الحج ما تزال قائمة، وكذلك الالهة النحاسية الصغيرة المرسومة كالخوب في قدور حراء على ابواب المعابد، ما تزال اكبر من الذي بنى «شتررو» Chartreux. ففي كل مساء من امسيات فصل الامطار، عندما يتساعد الضباب الساخن في المستنقعات خلال اغصان النخل المتلاثلة، يتفجر نداء الصدف الانفي من الابراج التي تترق. وفي الازقة الدينية حيث يستيقظ البائعون على حزم حشائشهم المعطرة، يخرج الرجال المطليون بالرماد الابيض، وتنام القروء كما كان الشأن في عهد «رامايانا»

تخطيط بركة الغريب . على ان السكان يعاملونه معاملة عائلية لدى العودة المرتقبة منذ وقت طويل ، فقد كان منهم منذ الابد . لقد نسي الماء وهو سبتزوج الفتاة . وكان الجميع ينتظرون ان يتزوجها .

ولقد تزوج الارض ايضاً ، والشمس الساحقة على الازقة المرصوة حيث تمر بكرة ، وحقل الارز الفاتر ، والبشر التي تمتعش لدى المرور على جسرهما الافقي ، والغسق على سقوف النخل ، ولهبة النيران الصغيرة المزهرة المتصاعدة من البقر في الليل . لقد عرف البلدة التي تمر فيها الطريق التي لا تنتهي ، وعرف مكان البهلوانين والمراي ومعبدة آلهة الاطفال الصغيرة ، واكتشف الحيوانات والنباتات الناجعة ، وهبوط المساء على الجند المنهوك وعمق السكينة العذب بعد الحصاد ، والفصول التي تعود كما يعود الجاموس من التبع عند نهاية النهار ، وعرف ايضاً ابتسامة الاطفال الضعفاء الحزينة وسني العوز . واذا توفي والد زوجته ، غدا سيد البيت . وفي ليلة من ليالي السنة الثانية عشرة ، اغرق الطوفان



مهندس التصميم

مسكون بأرواح التي كان يستدعي اشكالها . صحيح ان النحات لم يكن يعمده ببعض وحيه اكثر مما كان يفعل صانع الفسيفساء البيزنطي ، فهما كان تطور النحت في الهند مضطرباً ، فان المبقرية تظل وافرة فيه . ولكن ليس ثمة اكراه ، حتى ولا اكراه المادة ، كان يثقل على العمل الفني كما كان يثقل هذا الظلام الطاغى الذي كان الانسان فيه يتمدد او ينمحي او يتبدل . لقد كان باستطاعة الفنان ان يفعل كل شيء الا ان يصنع الها هندياً « سيفا » Civa لم يكن الا انساناً .

انه ظل لا يجهل جهلاً تاماً : ففي المسيحية كان النابوس اكثر مما كانت النجوم طريقاً للأنهية . وقد كانت القضية هي قضية اللانهاية بالذات ، وقد كانت هذه الاشكال الليلية ما تزال تملأ تلك المغارات باشاعها المظلم حين نصبت المعابد التي ترمز الى « الجبل الاوسط » في الحارطة الهندوكية حتى « بايون انغور » Bayon d'Angkor ، حيث يسيطر باتجاه الخواقي ملك يمتني وجهه هائلة على البئر التي توحد تأملاتهم مع الموالم الارضية وحتى رأس « براهيهار » Prahvihear الذي ينصب برجه دائماً تألف البشر مع العناصر فوق الغابة المردودة الى قطمان قسود الحزافات الملحمية .

ان مذهب المغارة هو قلب المبد-الجبل ، كما ان القبر هو قلب الاهرام . واياً كان الايمان الذي يقوم عليه فن مقدس فهو يفرض ان الحق موجود فيما وراء الظواهر . وهذا الشعور الذي يسيطر على معظم المذنبات قد مات دائماً على وجه التقريب الغرب الحديث الذي يترجمه بلغة الواقع ، لفته . ان الظاهر ليس هو الخداع اكثر مما هو العلم . ذلك ان الخداع يقابله عالم محسوس ، والحلم عالم العتبة ، بينما يقابل المظهر ما هو وراء كل محسوس . وهذا الماوراء ليس هو مدر كاً مجرداً وحسب تلتقي فيه فكرة اللانهاية بطلق ميتافيزيكي . فالهند تعلمنا كل يوم انه من الممكن وجود حالة وعي وان شعور الظاهر (لا فكرته) يحاويه شعور ما يجعله ظاهراً . ولئن كانت بلاد ما بين النهرين ومصر وايران لا تعرف من هذا الشعور الا ما حفظه الاسلام منه ، فانه ينجي من مقاطعة « الميزور » حتى « اكشمير » الحكايات الشعبية بعد ان كان قد احيا موعظة « راماكريشما » Ramakrishna من قبل و « البوران » Purāna سابقاً .

في وحشة الغابة ، يتأمل الناسك « نارادا » Narada ، ونظره عالق على ورقة صغيرة لماعة ، وتبتدىء الورقة في الارتجاف ، وبعدها تهتز الشجرة الكبيرة كلها اهتزازها لمرور الرياح الدورية في الحصب الجامد على نوم الطواويس ، انه الاله « فيشنو » Vishnou .

يقول حفيف الاوراق في السكون : « اختر بين امانيك . فيجيبه الناسك : « اية امنية اختار ، ان لم تكن معرفة

سر « المايا » Māyā .

— ليكون ذلك . ولكن اذهب واحضر لي ماء . ثم تسطع الشجرة في الحر .

ويدرك الناسك اول قرية وينادي — وكانت الحيوانات نائمة — فتفتح الباب فتاة صبية : « كان صوتها كحلقة ذهبية



مقارنة « يونكانغ » (الصين)
(القرن الخامس بعد الميلاد)

الاولين . فعندما تكون لغة الآلهة هي لغة اللانهاية، ينتج عن ذلك ان الانسان يحاول ان يكلمهم مستعملاً لغة الكون . وهكذا يلتقي الانطواء المعبدية وعظمة الاهرام ، والزيفورا والمعبد - الجبل ، وتلتقي الهندسة التي تعطى الظل شكلاً والهندسة التي تنصب او تنشر صورة بشرية للعالم تجاه الفوضى . انها هندسات وليست بناءات فالمعبد الذي صنع لينتصب صنع ايضاً لينتقط اللانهاية . ذلك ان الهندسة الاولى تحفر تقو به المسكونة ازاء تدفق الغابة الهندية والمجرى الساكن الا صفر لانهار الصين . واما الهندسة الثانية فانها تنصب فوق الانقاض اهرامها ، وفوق الاكواخ ابراج « انغورفات » Angkorvat وشرفات « برابودور » . انه ليس فناً لتزيين المساكن ، بل هو نحت تجريدي وموسيقى .

ان الروح الفوطية يوحيا صحن آخر كاتدرائية بالعمق نفسه الذي يوحيا « الباب الملكي الكبير » . فقبل ان يكون الصحن المكان الذي

الدوري الهائل الماشية ، وجرف المساكن ، فهرب في مجرى الوحل الاولي معيناً امراته ، جاراً اثنين من اولاده ، حاملاً ثالثهم . وانزل في هذا الاخير من على كتفه فترك الاثنين الباقيين وامرأته ليلتقطه من جديد ، فاذا بالسيل يجرفهم . وما كاد ينهض في الليل الممتلئ بضوضاء لزجة حتى سقطت عليه شجرة كبيرة مقتلعة وقذفه السيل الكثيف على صخرة . ولما استعاد نصف وعيه كان يحيط به الطين الهادي وحده حيث تنبع اشلاء الاشجار المحملة بالفروود . واخذ يبكي في الريح التي تبعد : اولادي ، اولادي ...

وأجابه فجأة ، كصدي لصوته ، صوت الهواء المهيّب : « يا ولدي ، ابن هو الماء ؟ . لقد انتظرت اكثر من نصف ساعة » انه الآن في الغابة ذات التلالو الجامد ، قرب الشجرة الكبيرة المرتجفة .

هناك روايات عديدة لهذه الحكاية ، من نص « ماتسيا بورانا » Matsya Purāṇa حتى قصص « المرضعات » وفي جميعها ينتسب الرجوع الى الواقعي هو ايضاً الى دورة من الظواهر حيث ان المساواة بالسّر الذي لا يمكن الاتصال به لا يجدي الا بان يمد الطوفان وحيث ، في خرافات اخرى ، تعطي هجرة النمل للآلهة دروساً في العدم . « وفيشنو » نفسه لا ينتمي الا لدورة عليا في الظواهر ؛ ولئن كانت الوجود الثاني « لنرادا » لا حساب له ، فليس ذلك لانه كان حليماً ، بل لانه كان واقعياً كالاول . وفي عبارات غريبة : هو غير حقيقي كل ما هو منعكس في وعي محدود وقبل كل شيء خاضع للزمن . هو غير طاهر كل ما لا ينتسب الا للحياة . فالغرب يعرف بآية عناية تتطهر الهند من الموت ، ولكنه بحاجة ، الى ان يعرف بانها ليست اقل من ذلك تطهراً من الولادة . ولكن المدينيات التي شعرت بهذا الاحساس قد اعتبرته وعياً للحقيقة العليا . وكان الفن في خدمته ، وكانت وسائله تبدو اكثر ضعفاً كلما قلت قيمة الحقيقي فانزل ، ان استطاع هو هوس العظمة ، وهذا الهوس يتخذ غالباً شكلاً دقيقاً تظهر فيه أبعاد الآثار اقل اهمية من رمزها الكوني ، لانه ، في عصور الفقر ، يمكن لمعبد صغير ان يرمز الى العالم . فالعظمة كثيرة في الهندسة المعمارية . ولكن « معبد السماء » في « بكين » Pékin ومعبد « برابودور » Baraboudour في « جاوا » يلائن الآلهة ملازمة كبيرة ، حتى ان احداً لم ير منظورها الكامل الا الطيارين

كما اخترعت الاشكال الموسيقية، وهي اقل التباساً من اشكال النحت والرسم. انها تكشف لنا ما يعمل من كل اسلوب كبير تسلط الانسان على مايفك منه. ذلك ان هذه الابداعات الاساسية ما هي اولاً بالاشياء : فالنصر هو ايضاً شيء . وامامه يكف الخطاط بين الفن والممتلك ، بين الفن واللذة . فن هو الشيء ادهى انه ، في القرون الوسطى قد « تذوق » صحن كنيسة « بورج » وابراج « لاوون » . ان مهمة الفن الذي خلقها كانت في ان تبث هذا الشعور القومي الذي يدخل الانسان في النظام حيث تكون « بيانا » مدينة « فيلوف » Pieta de Villeneuve اخر صدى لكاتدرائية . وان التمثال القومي سواء كان منحوتاً على الباب الكبير او في الصحن ، فهو يتكلم لغة الظل منه . والا فهو لا يتكلم اية لغة اخرى . ان هذا الظل ينتظر من الفن شعبه الشرعي . فالعمل القومي الكبير ، قبل ان يكون معبداً او جيلاً او شعباً ، هو عمل ينتب اليه . انه خلق اول الامر لينتسب اليه ، واحياناً لكي لا ينتسب الا اليه . هنا يبرز ما يعملنا بفضل على المذاري المذهبة ، المذاري الحجرية ، والذي يقود السواح في متحف القاهرة الى مجوهرات « توت عنخ امون » والفنانين الى التماثيل القاشية التي ترجع الى العهد الامبراطوري القديم ، والذي يعمل في نظرة عملاً فنياً كل عمل انطبع انطباعاً شديداً باسلوب .

ففي كل الفنون التي بعثناها ، كان الاسلوب سمة الاشكال التي ساعدت في منح الحياة لقوى الخاضعة لها . فالجبية في مصر والضباب في الصين ، وكثرة الاعضاء في الهند ، كلها وسائل ، بين ملايين الوسائل الاخرى ، لادخال المظهر في اللغة الملائمة للحقيقة العليا . ولنتنبه الى ان هذه الحقيقة ليست حقيقة ولا قابلة للتخمين . وكلما أصبحت طغوساً او امراً متواضعا عليه كما حمل للآلهة او للأموات تطورم ، وكلما أصبح الاسلوب كتابة .. ولكن كلما لوححت بهوس بدا انها تلقي على المظاهر نوراً غير قابل للانعكاس . فان نعرف ان حياتنا هي فقط حياة « نارادا » ذلك يعملنا نفهم لغة « فيشتو » ولكنه لا يعلمها . واذا استعظنا ان تفكر بنسبة المظاهر والملاحقة المطلق كقطبين للتأمل ، فاننا لا نستطيع ان ندركهما في مجتمع ما الا مرتبطين بالاشكال . ان هناك اسلوباً مصرياً لان الحياة الحقيقية انما هي في خلود من نوع خاص . ولكن حياة كل فرد تولد في هذا الخلود معبداً عنها بالاسلوب المصري ،

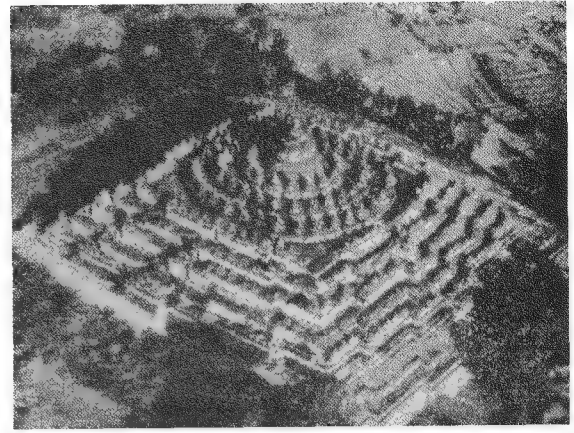


نقلته عن الفرنسية

عائدة مطرجي

ذلك ان المصري يدرك اولاً عالم الخلود الذي يجده عند ولادته . ان الطغوس لا تكفي الاديان . وان «حضور» ما يفك من المظاهر يتطلب المكان المقدس ، او التمثال ، او الرقص ، او القناع او الموسيقى او القصيدة : وهي كلها اشكال . بحيث اننا عندما نبعد كل جمالية ونسعى الى ان نعرف ، امام المتحف الحالي للحضارات القديمة والبدائية وحتى الوسيطية ، ما نسميه فناً نجد انفسنا مدفوعين الى الاجابة : « انه ما خلق الاشكال المنتصرة للظفر . »

للبحث بقية



« البارابودور » من الطائفة

يجعل فيه بتقديم الفروض ، قبل ان يكون المكان الذي يحضر فيه الله ، وقبل ان يكون مكاناً حتى للصلاة ، كان عالماً متحرراً من الطلم الذي يحيط به . انه يفرض ظلمة دينية لا تشبه اية ظلمة اخرى . ولكن التماثيل القوطية تتلام مع ايمانها الطاغوي الذي لا يتبل شيئاً . والحس المشترك يظن ان الفن يخلق عالماً آخر ويسميه مثلاً اعلى وليس هو المثل الاعلى بالطبع الذي لا يقابله الفن بالظاهر . انه عالم مرتب وفق علاقاته الخاصة ، علم القوي المصري ، والمفارقة الهندية ، والظل المسيحي الكاشف .

ان جميع الفنون القديمة قد خلقت هذه الابعاد المزاورة ، وهي اشكال اخترعت

بعد اسبوعين :

رسالة المفكر العربي

للدكتور فايز الصايغ

كتاب ضروري لكل مفكر وأديب وطالب يتضمن بحثاً عميقاً لمشكلتنا القومية على اساس فلسفي مركز واضح .

منشورات دار « الاحد »



كنيسة من طراز المدجنين

بفهم الدكتور
عبد العزيز الـهـوـاني



فَنّ المدجّنين

المعاصرين
والدور الذي
يقومون به .
وكلما اردت
ان ابعد عن
ذهني هذا
الحاطر ازداد
إلحاحاً . أهو
التاريخ بعيد
نفسه ؟ لا
أدري، ولكنني
لا أحب ان

نكون من المدجنين .

انتظمت شبه جزيرة ايبيريا حركة مد وجزر هائلة لا
نظير لها في التاريخ . بدأت موجة المد في القرن الثامن
الميلادي وانحسرت موجة الجزر في آخر القرن الخامس عشر
الميلادي . ووراء حركة المد طفا المستعربون (Mozarabes) ،
وهم مسيحيون عاشوا تحت ظل الدولة الاسلامية . ثم وراء
حركة الجزر طفا المدجنون ، وهم المسلمون الذين عاشوا
تحت ظل الدولة المسيحية . وموضوعنا هو المدجنون . ومادة
(دجن) تعبر أصدق تعبير عن حال اصحابنا ونفسياتهم .
دجن بمعنى (سكن) وبمعنى (استؤنس) . كانت المدن
الاسلامية والقرى تقاوم التقدم المسيحي المندفع من الشمال
مقاومة باسلة مريرة . فان عجزت عن المقاومة هاجر عنها اهلها
وانتقلوا الى خط دفاعي آخر الى الجنوب من خطهم الاول -
ولكن فريقاً كبيراً من المسلمين دجن في المدن المفتوحة ولم
يهاجر الى صفوف المجاهدين في الجنوب . أخذوا الى الارض
وتسكوا بحجة واهية هي معاهدة او وعد من الملك القشتالي
او الأراجوني يذكر فيه انه سيتوكل لهم الحرية الدينية والمدنية .
وصار في اكثر المدن المفتوحة جماعات منعزلة مستكنة تقيم

حين يقدم الزائر الاوروبي من الشمال الى اسبانيا اليشاهد
معالمها وآثارها ، يلقى آيات فنية من البناء لا تكاد تخلو منها
مدينة او قرية . ويجسّ الزائر الاوروبي ان هذه الآثار
المعمارية ، بين كنائس وقصور وحصون وأديرة ، حلقات من
سلسلة طويلة في كل بلد اوروبي اطراف منها . فهذا الطراز
الروماني او القوطي او طراز النهضة الذي يقوم في ليون
وبرغس وسلمنكه معروف في بلاده وان اكتسب مسحة
محلية خفيفة . وكذلك الامر مع الزائر المشرقي الذي يدخل
اسبانيا ، فانه يلقى في جنوب البلاد ووسطها مساجد وقصوراً
وقلاعاً وقصبات في قرطبة وطليلة وغرناطة والمرية لها نظائر
في الشام ومصر والمغرب الاسلامي . ولكن الزائرين الغربي
والشرقي يقفان خلال ذلك امام طراز من البناء لا نظير له في
بلديهما جميعاً . فن من البناء انفردت به اسبانيا والبرتغال
اطلق عليه اسم خاص : هو الفن المدجّني (Mudéjar) . فن لا
هو بالغربي ولا بالشرقي . تتضح الروح الشرقية في بعضه حتى
تطفئ على الروح الغربية فلا يرى الزائر ملامح الشرق الا في
صعوبة وعسر .

وقد يختلف الحكم على قيمة هذا الفن بين الفنون . ولكن
الشعور بالغربة او الغربة شعور مشترك عند الشرقي والغربي
حين ينظران الى هذه الآثار ويتأملان تفاصيلها ، وربما اثار
هذا الشعور حرجاً في الصدر وحيرة أمام الزائر الحديث .
ومهما يكن من شيء فهذه الغربة او الغربة هي التي خلقت
هذا الفن وهي الاصل في وجوده ، وبنفس هذا الاحساس
شعر صانعوه يوم ان كانوا يضعون اسمه ويقيمون أركانه
ويزخرفون بالآجر الأحمر أبراجه وجوانبه خلال القرن الثالث
عشر الميلادي وما بعده .

وقبل ان اتحدث عن الطرف او الوضع التاريخي الذي
اقام هذا اذكر انه ينطوي على مشكلة نحن - ابناء الشرق
العربي - نجتازها اليوم . ولا اكاد اذكر المدجنين والدور
الفني الذي قاموا به إلا ذكرت كثيراً من الفنانين العرب

صدر حديثاً
في سلسلة
روائع المسرح العالمي

العادلون

مسرحية في خمسة فصول

تأليف

البيركاهو

نقلها عن الفرنسية

ميسل شوري

ذروة مسرحيات البيركاهو ، وهي تصور قلق
الاشتراكي الثوري الذي يرفض أنصاف الحلول
ومساومات السياسة ، وينزع الى الحلول الحاسمة التي
لا يحققها إلا حب المبدأ .

هي قصتك أيها العربي .. قصة نضالك ضد الظلم ،
ونشدانك العدل والحرية ، وتشبثك بالاشتراكية ،
وحبك لكافة المواطنين الذين يسعون من حولك .

هي قصة الحب الانساني في أروع مثاليته .. الحب
الذي لا يستهدف النتائج .. وانما يسير في اتجاه واحد
من غير ما أمل في لقاء .. قصة نضالك ضد حياتك
الخاصة التي وهبتها للمجموع ، وفديتها لمصلحة العدد
الأكبر من البشر .



في حي خاص بها (Aljama) ، هم غرباء في بلد كانوا يعتبرونه
وطنهم من قبل ، ولا تكاد تربط جماعاتهم في البلاد المختلفة
صلة ، وليس لهم قائد او زعيم خلافاً لنظراتهم المستعربين من
قبل . وكانت علاقة المدجنين بأبناء دينهم في الجنوب شبه
معدومة ، وإنما كانت تنقل اليهم اتهامات بشعة منهم ، ومع
ذلك فجيرانهم المسيحيون يرتابون بهم ويهمون بين الحين والحين
بطردهم وإبادتهم ، وبين ذلك اضطهاد طويل ونقض لليهود .
وكان المدجنين أرادوا ان يفرّوا من انفسهم ومن حرج
ضمايرهم فانصرفوا الى العمل اليدوي والفني في جد واجتهاد ،
وكانوا من قبل اهل صنعة واتقان للحرف ، فعملوا قصوراً
وحصوناً واسواراً وشيدوا كنائس وأديرة . أقلية شرقية
مسلمة منعزلة تبني لأكثرية غربية مسيحية منتصرة . ومن هنا
كان فن المدجنين ، فن الغرباء في وطنهم الذي يحاولون
الملازمة بين اصالة فنية وراثتها وبين ذوق آخر غربي صنعه
الفن الروماني والقوطي عند جيرانهم وسادتهم وعندهم
هم احياناً .

وفي هذا الفن اجزاء جميلة رائعة وفيه قطع رصينة وخفيفة
توحي ، ولكنه ظل وسيظل فناً علمياً لا يستطيع ان يخرج
من شبه جزيرة ايبيريا . وظل وسيظل فناً يثير الشعور
بالغربة والغربة . وربما قسوناً فقلنا سيظل فناً (معلقاً) تحتلط
فيه وتضطرب ملامح الشرق والغرب .
لا أدري أصادق انا ام متوهم حين اقول انني كلما سمعت
الموسيقى العربية الحديثة تذكرت فن المدجنين ، وتخيّلت
كنيسة في سرقسطة بناها المسلمون لجيرانهم . واخشى ان
اقول ان هذا الاحساس يطفو احياناً حين اقرأ بعض ما
تكتبه اقلام العرب المحدثين .

عبد العزيز الالهواني

القاهرة

صدر حديثاً

فلسفة لاينتز

مع تعريب « المونادولوجيا »

بقلم الدكتور جورج طعمه

اول كتاب بالعربية في هذا الفيلسوف الألماني احد مؤسسي الفلسفة
الحديثة يتضمن شرحاً لمذهبه مع اول ترجمة عربية لاحد كتبه الرئيسية.



في لبنان

بقلم موسى كامل

واقف الفن

اسماء اخرى (الآباء : نستير طرابلسي ، بطرس القبرصي ، نستير مدلج قيتولي ، اسطفان الديراني ، شربل الديراني) دخلت التاريخ من غير ان يحفظ آثارها التاريخ ! وهنا تجدر الإشارة الى ان الآثار الباقية ، (من فنانين القرن الثامن عشر الاخر المجهولين) ، في اديرة « الجرد » وكنائس الجبل لانهم التاريخ من الناحية الفنية بسبب بدايتها ومذاقتها . وقيمة تلك الآثار ، في حال تقييمها ، تنحصر في دلالتها .. « في كشفها عن دورها الرمزي في الحياة الدينية » . انها « افعال ايمان وامل .. ايمان المؤمن بالوهية المسيح وامله بالبعث » .

الى هنا لا جديد في تاريخ الفن الباقي على الزمن : اسماء من غير آثار خالدة .. ومن غير دراسة عن هذه الآثار .

واول فنان جدير بدخول متحف التاريخ ، من بابيه الضيق ، هو الاخ « نعمة الله معادي » . فان ابرز ما

يتميز به هذا الفنان هو تحصيله الفن الاصولي في مراسم بلجيكا .. وبالتالي شقه الطريق لحركة فنية جديدة بالبقاء تخرج بالفن اللبناني من دائرة الهواة الفطريين الى آفاق الاساتذة الاصوليين . كان المعادي رساماً . وكان مثلاً ... اتصفت آثاره بالكلاسيكية المفرقة في الشكيلة (يشهد على ذلك تمثال القديس لويس الذي نحته لكنيسة الآباء الكبوشيين ، في باب ادريس) .

وبعد المعادي ، بل في حقبة المعادي ، دخلت تاريخ الفن

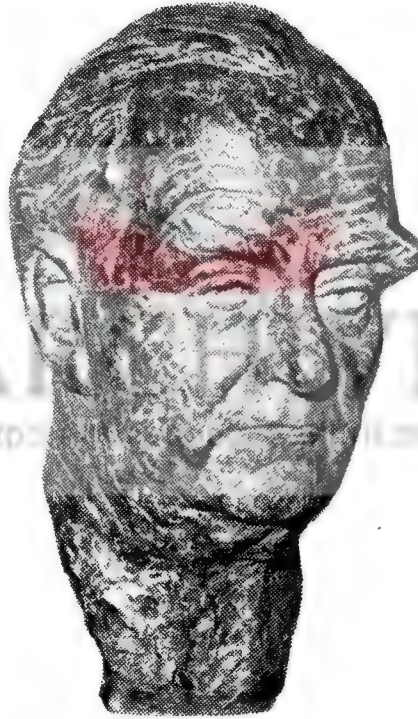
جذور الفن ، في لبنان ، متأصلة في اعماق التاريخ . واقدم الشواهد على قدمه ، رسوم وصور ونقوش محفوظة في اقبية الاديرة التاريخية ، وعلى جدران الكنائس البيزنطية الطراز . فالانسان عندنا ، قد حاول ، على مر العصور ، « تجسيد الصور التي ملكت عليه حواسه .. وايجاد دلالة لكل شكل يعاينه » . على ان التاريخ لم يعن بحفظ اسماء الفنانين ، ففي تاريخ « الدويهي » اول اشارة الى اول فنان لبناني دخل متحف التاريخ .

قال الدويهي في تاريخه الكبير : « لما كان تاريخ السنة الـ ١٥٨٧ بنى الحوري انطون من بيت (آل) الجميل كنيسة « مار عبدا » في بكفيا ، وصورها على يد الشدياق الياس الحصري ... »

والجدير بالذكر ان الياس الحصري الذي دخل التاريخ من باب الواسع ، كان حداً بين حقبتين من حقبة تاريخ الفن اللبناني : حقبة قافلة الفنانين المجهولين من التاريخ ، وحقبة دجنة وموت عقت وجوده ... انصرف فيها اللبنانيون عن « التصوير » الى استيراد الصور من عالم الغرب !

قرن من الجمود نهض بعده اللبنانيون الى تناول الريشة ، بعرف التاريخ . ففي تاريخ الدويهي نفسه اسماء القافلة الجديدة من المصورين الفطريين ٢ ، وفي تاريخ الاب لويس بلييل

١ صفحة ١٨١ .
٢ الشمار عبدالله الزاهر (١٦٨٤ - ١٧٤٨) من الرهبانية الشورية ، والحوري موسى ديب الكسرواني (توفي عام ١٨٢٦) وكنعان ديب .



تمثال مارون عبود - لحليم الحاج

وهنا ، من حق التاريخ علينا القول ان تاريخ الفن ، على مر التاريخ ، فصل من تاريخ الفكر بشهادة التاريخ . ففي ازمة النهضة - كل نهضة - يهد الفكر السبيل لموكب الفن باعتبار رسالته من رسالة الفكر . وفي لبنان ، في هذه المرحلة من مراحل النهضة الحديثة ، ادرك اهل الفكر مسؤوليتهم التاريخية في دفع الفن ، في طريق النهضة ، ففقدوا الفصول الفنية في المجالات الادبية ، وراودوا مراسم الفنانين ينبشون الآثار الاصلية لا يصلها الى قلوب الناس .

.. نشاط فكري اثمر ثمره في الفن اللبناني . اثر نشاطاً كبيراً يبشر حقاً بنهضة جديده ، من ابرز خصائصها الصراع بين اتباع مدرستين متميزتين - عرفاً - : مدرسة الشكل التقليدي للتعبير الفني ، ومدرسة انصار المذاهب الحديثة . صراع يتجلى حاداً عنيفاً في كل معرض عام يضم آثار المدرستين .

وللمناسبة تجدر الإشارة الى ان هذا التقسيم مفتعل بعض الشيء - افعله الفنانون انفسهم - لان المدارس والمذاهب الفنية في لبنان غير محددة المعالم . فالفن الحديث فيه هو ، عامة ، بحث عن تقنية .. عن اسلوب ! انه فن حائر تتوزع فيه المذاهب والاساليب المتضاربة ، آثار الفنان الفرد في المعرض الفردي . فالفن اللبناني لا يعبر عن استمرار تقنية خاصة ، او طابع خاص ، شأن المدارس الاوروبية ، بل



رأس يدوية - لحويك

اسماء فنانين^١ من غير آثار تعرف عنهم ، مثلوا الحقبة المترجحة بين عصر الانحطاط وعصر الانبعاث . فقد كان دورهم دور « رواد » عصر الانبعاث الذي برز فيه فنانون كبار امثال داود القرم ، وحبيب سرور ، و خليل الصليبي ،

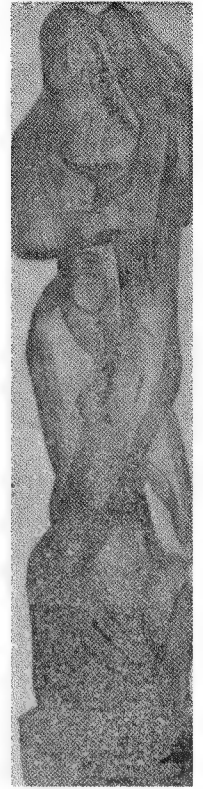
ورثيف شدودي ، وشكري المصور ، وعلي جمال البيروتي ، وفيليب موراني .

ومرحلة الانبعاث هي ، في عرف التاريخ ، وفي عرف كبار الفنانين المعاصرين ، مرحلة كلاسيكية « تميزت بالاصول والدرس ، وحسب البحث ، والتأمل في الطبيعة » . هي مرحلة الأخذ عن الغرب .. مرحلة السفر الى العواصم الاوروبية ودرس قواعد الرسم الاصولي .. وتفهم اللون و « اثر الظل والضوء » في الجمالية الفنية ، وهي مرحلة الوعي القومي ، في الوقت نفسه . فان آثار فنانين عصر الانبعاث الذين درسوا في الغرب هي (الكلام للفنان مصطفى فروخ) « نماذج عن حياتنا البيئية ، و طراز بيوتنا ، ومواطنينا بالبستهم القومية » انها آثار نبعت من صميم الطبيعة اللبنانية بمواضيعها ، والوانها وحساسيتها ، ولا اثر للغرب فيها ، الا بالتقنية وقواعد الرسم الاصولية .

ولغيري - وفي غير هذا المجال - ان يتعمق في درس آثار فنانين عصر الانبعاث الراقدين في ظلمة القبور . فالجمال هنا وقف على البحث في فن المعاصرين الاحياء .

والكلام على فنانين القرن العشرين عملية صعبة لاسباب ، منها : « انطواء الفن المعاصر على اتجاهات مختلفة متصادمة تجعله متمرداً على التحليل النقدي .. وعلى التاريخ »

١ نجيب فياض (بيروت) ، عبدالله مطر (لحفد) سليم لحود (عيه) الاب جرجس الاميوني (اميون) .



تأليف
ليشال بصوم

يعبر عن فن متبدل في استمرار .
فتأثر هذا الفن - الفن الحديث بالمدارس
الاوروبية المختلفة - تأثراً اقرب الى
العبودية منه الى شيء آخر - قد نفى
عنه طابعه الوطني الذي عرفه ، في عصر
الانبعثات ، كما نفى عنه البحث عن
الاساليب جوهره الانساني النابع عن
تجربة حياتية .

فأبرز ما تتحفل به آثار المعاصرين
لوحات تمثل الطبيعة : هنا شجرة ...
وهناك طريق .. وهناك زاوية بيت
هادي ، مشاهد ومناظر لا تكشف ،
مع كثرتها ، عن جمال الطبيعة اللبنانية
المتنوعة المشاهد حتى الاعجاز . ذلك
ان ريشة فنانينا لم تستطع ، بعد ،
التقاط الاشكال .. والاوزاع ..
والجو .. والحياة عامة ، في بيئتها .

وعلى سبيل المقارنة آتني على ذكر

المدرسة الهولندية التي كشف اصحابها عن جمال طبيعة بلادهم .
ففي لوحاتهم تتمثل السماء الواسعة ، ومساحات المياه الشاسعة .
ورائحة الزرائب ! وفي ألوانهم الشقراء يتجسد بخار القيم ،
وموج البحر ، ورطوبة التربة الهولندية . بكلمة ! تعيش
هولندا في فن الهولندية .

اما الشجرة ، عندنا ، والطريق ، وزاوية البيت الهادي ،
فهي شجرة في كل بلد من بلدان العالم ، وطريق في كل بلد
من بلدان العالم ، وزاوية بيت في كل بلد من بلدان العالم ،
دون ان تكون في الوقت نفسه في بلد من العالم !

هي لوحات خالية من شاعرية الغسق السمنجوني الذهبي
المشع في آفاق جبالنا ، ومن ظلال الرهبة في مهاوي اوديتنا
العميقة . هي الفن السهل .. فن الميوعة !

هي عند انصار مدرسة الشكل التقليدي فن الشكل
والتناسق والدقة الذي يعنى صاحبه اكثر ما يعنى بقوة الرسم
وحسن الاخراج دون ان تكون هناك رؤية عميقة .

ومعلوم ان الرسم لا يعني اثبات الشكل فحسب : فهو
الكيفية التي يرى بها الفنان الشكل . واللون لا يعني صبغ

المساحات فحسب بل التقاط الحياة العميقة في الطبيعة والهيئات .
والفن الوطني ليس انتقاء المواضيع المحلية فحسب بل الكشف
عن ميزات هذه الطبيعة .

* * *

قلت ان فن المدرسة التقليدية عندنا - اذا صحت
التسمية - هو فن الشكل والتناسق والدقة . واضيف : انه
فن المائنة المصطنعة في اللون - تلك المائنة التي ترمي الى التهييج
الحسي - التهييج البصري - دون ان يلعب العمل الباطني
دوره في تغيير طبيعة هذه التهيجات الحسية ، يجعلها ادراكاً
عقلياً ولذة - بهجة - هي لذة الحس الجمالي المصفى من
الغرائز الفطرية .

وافراد هذه المدرسة قلة يعنى بعضها بتصوير الهيئات ،
لاحباً بهذا اللون من الفن ، بل لان معرفته الاصولية
لقواعد الرسم تجعل مرسمه محجة اهل اليسار الذين يعينهم امر
تخليد هيئاتهم في دورهم وقصورهم .
وقوام هذه المدرسة اربعة : مصطفى فروخ ، وقيسر
الجميل ، وعمر الانسي ، ورشيد وهي .

اشتهر مصطفى فروخ بتقليده حتى العبودية بالنموذج ،

وتقليده تقليداً آلياً يقترب
معه من التصوير الفوتوغرافي
لكنه في بعض الحالات يبدع
لوحات تمت بامسياب الى آثار
فناني الغرب الكبار .

وقيصر الجميل شاعر
وجداني يتبع صوت وجدانه
في تصوير النساء
البورجوازيات الظريفات
المدلات . تمسك في فنه
انطباعيته التي تكتفي بتسجيل
التأثير الذي يفعله الواقع .
وفي لوحاته التي تمثل الطبيعة
رقة في الريشة ترمي الى الكشف
عن طبيعة اغنى لونا ورواء من
الطبيعة الاعتيادية اكثر من
الكشف عن معان مجهولة . ففنه

امومة - لكر اكوسيان



هو فن اللعب بالالوان في سبيل المتعة البصرية .

ويبرز عمر الانسي بألوانه المائية مصور الطبيعة الاول ،
غير ان الطبيعة في لوحاته لا تخرج عن مشاهد ملونة صافية
جميلة تأسر العين . ففي لوحاته البحر ، وفيها السماء ، وفيها
الغيوم ، وفيها البيوت ، لكن عمر الانسي ليس فيها .
ولا يتميز رشيد وهبه عن رفاقه من حيث قوة الرسم ،
لكنه يقصر عنهم في استخدام اللون .

وكلامنا على المدرسة الحديثة كلام آخر . فان اتباع
هذه المدرسة يرمون الى الثورة على رخاوة المدرسة التقليدية
بالفصوص على معاني الاشياء ، دون الشكل . لكن الواقع
يدل على ان فنهم - فن
الكثوم - ليس سوى مجرد
احساس بلون من الالوان
.. او بخط ، لا الاحساس
بمعاني الاشياء المصورة .
ان الفن الحديث في
الغرب تعبير العقل الباطن
عن ذاته . هو فن الثورة
على التقليد ، الثورة على
قيود العقل الواعي في
سبيل التعبير الصادق
والفن الحديث ، عندنا ،

عمل « دفاعي » حيناً ، وعملي زخرفي ينبع من احساس
الفنان بالشكل الحر لا بالمعنى حيناً آخر . فتمثيل الطبيعة عند
انصار الفن الحديث يجري في الرسم لا في قلب الطبيعة . ومن
هنا فقره بالنسبة الى الطبيعة . ذلك ان روح المنظر الطبيعي
- او جماله - يتعلق بالضوء المنسكب في جو الطبيعة وفن
المدرسة الحديثة لا يكشف عن معنى جديد في الطبيعة بل
يكندس الالوان والخطوط التي تشكل وحدة زخرفية
تنسب الى الطبيعة .

وتشيل فن هذه المدرسة للانسان لا يكشف عن احساس
انساني ، او موقف الانسان من الحياة ، بل عن مساحات ملونة
اتخذت شكل انسان . ولا بد من القول ، في هذا المجال ،
انه ما من فنان واحد من فناني هذه المدرسة - يستطيع

ان يصور هيئة بشرية نقلاً عن نموذج بشري معين ..
.. فان افراد هذه المدرسة ، دون تمييز ، يشكون فقراً
في اصول الرسم .

في الغرب مدارس - او اتجاهات حديثة - اخذت امم
التكعيبية ، والحداثة ، والاشقرية ، والتأثرية ، والدادية ،
والسوريالية ، والمستقبلية ، والتعبيرية الخ ..
وفي لبنان « شي » من هذا دون ان يكون هناك تكعيب
او تعبير الخ ..

فان لوحات سعيد عقل التكعيبية - او التي ارادها
تكعيبية - ليست من التكعيب في شي ، بل هي حجة لتوزيع
الالوان فحسب .

(سعيد عقل فريد
بين الفنانين في تذوق
اللون الى ابعد حد) .
ولوحات شفيق
الفيق التي يريد لها
سوريالية ولوحات
عارف الرئيس التي هي
سوريالية بالقوة لا بالفعل
ليست من السوريالية
في شي ، لأن الغرابة
فيها ليست تعبيراً عن
عقل الفنان الباطن او عن خياله بل ستار يخفي وراءه جهله
باصول الرسم .

ان فننا العصري فوضوية في الخطوط .. وتشويه للاوضاع
وتهشيم للتقاطع والسمات .

هو فن يزعم انه يحاول تصوير معاني الاشياء قبل اشكالها
واثبات الرؤى الخاطفة .. والنزول بالفن الى دنيا الاطفال .
لكنه في الواقع ينزل بالفن الى مستوى « اللافن » لان العذوبة
- عذوبة العمر الطري - ابعد شي عن لوحاتهم .

وهذا الحكم لا يشمل فناني هذه المدرسة جميعاً ؛ هناك
جان خليفة الذي يبدو في لوحاته في حرب مع الحظ ، وفي



عقبة بن نافع - لمصطفى دروخ



الشريد - لرفيق شرف

معين من اتجاهات عصره ، بل ينبع من قلبه بحرية ، كثيراً ما تثير طبيعة الاشياء في سبيل الشاعرية .

والفنان الفرد الذي ادرك سر الضوء المنسكب في جو الطبيعة اللبنانية ، واحس بطابع هذه الطبيعة ، وجسدها على احسن ما يكون التجسيد هو صليبا الدويهي - الفنان الذي يبدأ معه تاريخ الفن الوطني الحديث في لبنان .

والنحت في لبنان يبدأ مع « المعادي » الذي ذكرنا شيئاً عنه في معرض الكلام عن التصوير . ولم يتح لهذا الفن ان ينهض الا في مطلع القرن الحالي ، فاقتون اسمه باسم الفنان يوسف الحويك (رفيق جبران) الذي امّ رومما وباريس . وقد قضى الحويك عشرين عاماً في اوروبا يدرس فن الرسم وفن النحت درساً عميقاً شاملاً ، فاستلهم « ميكل انج » ودوناتللو ، ورودان « وعكف على الحجر والجص في محترف « بورديل » - استاذة - عكوفاً لم يعرف مثله تاريخ الفن اللبناني . وفي عام ١٩٣٩ « استقر نهائياً في لبنان .. وانشأ محترفاً في جنيّة الشاعر شارل قوم » انطلقت منه شرارة نهضة فن النحت في لبنان .

وفن الحويك « كلاسيكي النزعة شرقي الخيال » يجاري الفن الاوروي الحالد ، ويتميز (الكلام للمثال حليم الحاج) « بقوة البناء ، واتساق التأليف » ففي وجوهه « حلم بريء مسموح بالرزانة والوقار » و « براءة في الخطوط وسمو في المعاني . »

وفي حياة هذا الفنان مأساة افجع من الموت حملته على الانزواء في « عورا » - من بلاد البترون - والانكباب على صخور الجبل يفجر فيها الحياة . على ان الحياة في تماثله

حرب مع اللون ، وفي حرب مع الموضوع ، وفي حرب مع المسطح الى حد الشك في قدرة الحظ واللون والموضوع والمسطح على التعبير عن القلق العاصف في نفسه .

وميشال المير الذي يحاول ان يعطي في لوحاته صورة عن عالم الكدح - عن المأساة الصغرى (او الكبرى !) في الحياة اليومية - ويبحث جاداً عن الاسلوب الذي يعينه على التعبير عن هذه المأساة ...

والياس ابو رزق الذي يصور الطبيعة بعنف يتجلى في التقنية وفي اللون ، لكنه كثيراً ما يفسى اللون المنسكب في الطبيعة اللبنانية ...

ومن البارزين في هذه المدرسة « ترجان » الذي يشتهر بألوانه الجافة واحساسه الفطري - الجاف ايضاً - بالاشياء والناس .

وصونيا هريس ذات الحساسية العميقة ، المغرمة باللون الازرق تهرقه حتى على الاشياء السوداء . فهذا اللون ينبع من صميمها ، لكنه كثيراً ما يتنافر مع الموضوع المصور .

ونافظم الايراني - الرسام والمثال - الذي يعنى بالتعبير عن جزء معين من موضوع معين دون الاجزاء الاخرى ، ليبرز فكرة معينة ..

ورفيق شرف - الفنان المعذب - الذي ينزل الى اعماق اعماق الطبقة الفقيرة ليصور آلامها ، فلا يجد غير اللون الاسود للتعبير عن الألم ، فالموضوع عنده يقتله اللون .

وعادل الصغير .. وامين صغير .. وبول كراكوسيان وفريد عواد :

اسماء جديدة في دنيا فن نتركها للوقوف عند ايلى كنعان ، الفنان الفردي في حساسيته حتى الجنون . فهو رومانطيقي تعيش رومانطيقيته في عزلة الرسم ، تحرر من قيد النموذج الذي يشغل مخيلته وفر الى مناخات غريبة ؛ ففنه لا يقوم على نظرية محددة من نظريات الفن الحديثة ، ولا على نظرية من النظريات الاجتماعية ، ولا ينحصر في اتجاه

مشهد طبيعي - خليفة



دار بيروت - للطباعة والنشر

بناية القنصلية، تلخون شيد، بيروت - لبنان

حصار عام ١٩٥٥

ق.ل.

- ١ - نوادر الجاحظ تقديم : جميل جبر ١٠٠
- ٢ - قصص المانية ترجمة : سهيل ايوب ١٠٠
- ٣ - معنى الحرية تأليف : انيس القاسم ١٥٠
- ٤ - هذه هي الديالكتيكية ترجمة : تيسير شيخ الارض ٢٠٠
- ٥ - جورج صاند ترجمة : بهيج شعبان ٢٠٠
- ٦ - اللؤلؤة ترجمة : سهيل ايوب ١٥٠
- ٧ - عبد الوهاب البياتي للدكتور احسان عباس ١٥٠
- ٨ - بيتوفن ترجمة : الدكتور علي شلق ١٥٠
- ٩ - هذه هي الماسونية ترجمة : بهيج شعبان ١٥٠
- ١٠ - هيجل ترجمة : الدكتور احمد كوي ١٥٠
- ١١ - فن القصة تأليف : الدكتور نجم ٢٠٠
- ١٢ - دوستوفسكي ترجمة : بهيج شعبان ٢٠٠
- ١٣ - تشايكوفسكي ترجمة : الدكتور فؤاد ايوب ١٥٠
- ١٤ - بيرون hti ٢٠٠
- ١٥ - فرنز ليست « « « ١٥٠
- ١٦ - فن الشعر للدكتور احسان عباس ٢٧٥
- ١٧ - كورساكوف ترجمة : الدكتور فؤاد ايوب ١٥٠
- ١٨ - اباريق مهشمة « طبعة جديدة » عبد الوهاب البياتي ١٥٠
- ١٩ - التنويم المغناطيسي ترجمة : بهيج شعبان ٢٠٠
- ٢٠ - الادب الهندي « « « ١٥٠
- ٢١ - الاخوان المسمون « طبعة جديدة » الدكتور حسيني ٣٠٠
- ٢٢ - برغسون ترجمة : تيسير شيخ الارض ٢٠٠
- ٢٣ - ذلك المرض .. الدكتور يوسف حبيب - الدكتور ادوار باروكي ١٠٠
- ٢٤ - الفن الغنائي عند العرب تأليف : نسيب الاختيار ٣٠٠
- ٤٩ - لسان العرب ٢٥ جزءاً - حرف السين ٣٠٠
- ٥٣ - معجم البلدان ٤ اجزاء ٣٠٠

تسم احياناً بمسحة من
الآلم العميق ، و احياناً
بالبرودة التي تعقب
الأممي الكبيرة في
حيوات البشر . ولا
عجب فان فنه حاصلة
المأساة العميقة التي
هزت كيانه وتركته
حطاماً .



انسانية سروداء - الرئيس

ومن تلاميذ هذا

الفنان الكبير حلم
الحاج ، الكلاسيكي

الآخر الذي قصد روما ، شأن استاذة ، ونهل من ينابيع الفن
الاصيلة . و ابرز ما يتميز به فنه نعومة الازميل وتجسيد
الوجوه الاليفة التي نلقاها كل يوم (ولا سيما وجوه الادباء
واهل الفكر) . لكن آثاره - مع كلاسيكيتها ودقة صنعها -
يعوزها التعبير النفساني الذي يبلورها ويرتفع بها الى مستوى
الفن الخالد .

ومن النحاتين الكلاسيكيين بالفطرة ، يوسف غصوب
الهائم الذي فاتته التقنية الاصيلة . وبين الجيل الجديد من
يُبشر بالخير سواء اتبع الطريقة التقليدية (خير الله خير الله) أم
الطريقة الحديثة (ناظم الايراني) .

وعلى رأس الهرم تشمخ تائيل ميشال بصبوص رائد
المدرسة الحديثة في فن النحت . فتأيله « التجريدية »
و « المكعبة » سدوف موجهة حلت عليها اللجنة المنصبة
على انسانية القرن العشرين فانتصبت في وجه السماء عارية
تتحدى السماء .

هذه نظرة في الفن اللبناني المعاصر .

وقد يكون هذا الفن اقرب شيء الى فوضى .. لكن
الخير هو في شق الطريق .
والطريق طويل يتكدر فيه الحطام قبل ان يبرز العبقرى
الذي يثبت معالم « الطريق » .

مويس كامل

١ من صفاتها الحركة والاناسق والتأليف التي تأتلف مع احساس
المثال لا مع نماذج الطبيعة .

النظرية التعبيرية في الفن

نظام : ١. ك. بوزما
ترجمة وتعليق : مجاهد عبد المنعم مجاهد

كلنا يدرك السؤال : « كيف تكون الموسيقى كئيبة ؟ » وفربو يردد « بالطبع إنها لا تكون كئيبة » .

ولدينا الآن طريقتان لتجنب النظرية التعبيرية :

للتصور فربو جالساً امام مكتبه وهو يكتب : « ان الموسيقى لا تكون كئيبة ، ولكن ماذا يحدث لو اني كنت نخطئاً ؟! اذا حدث اني اقابل كل يوم ضفدعاً وحديثي الضفدع بانه امير ، وان هناك تاجراً من الجواهر فوق رأسه ، فاني ادعوه كذاباً اشراً . ولكنني كلما تفكرت في هذا ازدادت اضطراباً ، واذا اناصدقته وعاملته على انه امير فاني اشعر بتحسن ، وربما كان هذا شئياً بجالة الموسيقى . لنفرض ان الضفدع خاطبني وقال : « هل في استطاعتني ان اتكلم ؟ » فإذا افعل حينئذ؟ هوذا شأن الموسيقى . انها كئيبة وتثير البكاء ، ان فيها أميراً صغيراً ، روح الامير في الضفدع . اذن هناك روح في الموسيقى - لقد كنت مضيقاً عندما انكرت وجود هذا الامير . فلماذا لا يكون للموسيقى روح ؟ ان الفن حي . الم يسكب شلي روحه في قصائده ؟ او لا توجد روح وفعلية في الموسيقى ؟ لقد قال « ينس » Yeats بشيء شبيه بهذا . « هناك ارواح ، والهواء مليء بها ، انها تسكن الموسيقى وتصرخ فيها ، انها ترقص في القصائد وتضحك ، هناك شيء روحي يعيش في كل ما هو جميل . الموسيقى كئيبة ، هناك روح كئيبة في الموسيقى »

لقد قام فربو عندما ادرك ان الفتيات والقوافي والاوزان يمكن ان تبكي وتنفجر دموعاً خفية . ومن المؤكد ان الفتيات تبكي . لقد افزع فربو ان تكون الموسيقى كئيبة ! ماذا ؟ لانه ربط الامر باخيه « كاسي » : لقد كانت تبكي ، انها تنسج وتخفف دموعها ، ثم تقص متاعها ، ان لكاسي روحاً بالطبع ، واذن ، فان فربو يتساءل : « كيف تكون الموسيقى كئيبة مثل كاسي ؟ » ثم يجيب : « لماذا لا تكون للموسيقى روح تفرغ عليها وتبتعد عنها (والناس أيضاً يموتون) وتعيش هذه الروح داخل سوناتا لمدة نصف ساعة ؟ إن « الموسيقى كئيبة » تشبه « ان كاسي كئيبة » ، واوكتاف الذي لم يكن مضطرباً كان مصيباً لانه كان يؤمن - ايماناً لا يتزعزع - بوجود الارواح . انه يفكر في الامير - الضفدع ، في الحوريات داخل الغابة ، وفي روح المفقوعة الموسيقية . »

هذه طريقة جعلته ينام ، وهناك اخرى مبنية على النهج نفسه . لقد توصل فربو الى ان معنى « الموسيقى كئيبة » و « كاسي كئيبة » واحد . ولكن هناك قصة عن بارمنيدس يروينا ديونوجس ١ Dionogis . لقد كان يتفرج هو وصديقه المناكف زينون على سباق العربات ، وشاهد

١ هو مؤلف ليست له شهرة على الاطلاق ، ويختلط اسمه مع

ديوجينيس Diogenes

النظرية التعبيرية في الفن هي - كما أعتقد - أكثر النظريات شيوعاً ، ومع ذلك فان كل ما كتب عنها لم يرض الذين يؤمنون بها - وسوف أبين في الصفحات القليلة الآتية كيف نشأت النظرية التعبيرية دون أن استخدم مصطلحات هذه النظرية نفسها ، وسأبحث بعد ذلك في لغة تلك النظرية.

لنبدأ أولاً في بيان كيف نشأ الغموض في جملة « التعبير عن العاطفة » . فلننصو صديقين ذهبا للاستماع الى مقطوعة موسيقية . لهما مضيقان خاليي القلب ، يتحدثان عن فتاتين وعن الطيور وعن نكتة سخيفة ضحكا لها من غير أن يفهما . ثم يدخلا القاعة ، وتبدأ الموسيقى ، وتنتهي المقطوعة ويعقبها تصفيق حاد ، ثم تبدأ الموسيقى ثانية ثم تكون هناك فترة صمت قصيرة تسمع بحديث قصير ، فنجد « أوكتاف » - وهو صديق طيب القلب يجب الموسيقى - يقول : « إنها موسيقى محبة ، أليس كذلك ؟ رغماً عن أنها كئيبة جداً » فيجيبه فربو : « أجل إنها كئيبة جداً » ولكن في اللحظة التي نطق فيها بهذا الكلام ، لم يكن مستريحاً : لقد غلغل في مقعده ونظر الى صديقه شزراً ، ولكنه لم يقل شيئاً ، وأجال الطرف حوله وعقد ذراعيه وغغم في داخله : « موسيقى كئيبة ، حقاً ! كئيبة ؟ موسيقى كئيبة ؟ » ثم نظر بأسى وهز رأسه وقبل أن يستدير المايستر وكان يتمتم في أحماقه : « موسيقى كئيبة ، إنها محبة طفل ، أو صفصاف يبكي ، أو دمنسة تنسكب . » لقد كان مضطرباً جداً . وعاد الصديقان معاً ، ولم يجد « فربو » بهجة في الصديقين ولا في النكات القديمة ، فهناك ما يشوب سعادته . وفي المنعطف عندما افترق عن أوكتاف نظر الى السماء وهتف : « أيتها النجوم الثلاثة في عيني ! أيتها الموسيقى الحزينة في أذني ! » وابتم في خفوت . لقد كان تمساً ، ومضى أوكتاف إلى منزله وهو قلق على صديقه .

عاد فربو إلى منزله ولكنه لم يتم : وتقلب على فراشه للمرة الرابعة ، ثم نهض ووضع أسطوانة على الجرامافون وهو يرجو ان ينسى ، ولكنه لم يستطع ، فما زالت جملة « كئيبة ، أليس كذلك ؟ » تجلس كالغريت وهي تبتم في مكبر الصوت . وأغلق الجرامافون وخط على الأرض ، واخيراً نام كأي فيلسوف .

هذا هو ما عنيته تماماً بجملة « التعبير عن العاطفة » . إن استخدام الالفاظ العاطفية مثل : كئيبة - فرح - منشرح - هادئ - متبرم - بهيج ... الخ في وصف الموسيقى والشعر والالواح وما إلى ذلك ، هي الفاظ عامة ، وإذا أخذت هذه الالفاظ بعفوية ، فانها لا تثير حيرة ، ولكن

* عنوان هذه المقالة : The Expression of Art وقد كتبها الاستاذ بوزما O. K. Bouwsma الاستاذ بجامعة نبراسكا . وهذه المقالة هي الفصل الخامس من كتاب Aesthetics and Language والكتاب عبارة عن اثنتي عشرة مقالة ، كتب كل مقالة منها احد أساتذة الجامعات وقد جمعها وإيم التوث William Elton ، ونشر الكتاب عام ١٩٥٤ في Basil Blackwell-Oxford .

عرضاً رائماً للحركة عندما نفذت إحدى العربات من السور الحديدي ، وقد كان يتمتع بالنظر الى غايته ، فصاح باعلى صوته « تقدم يا (يوسف) تقدم » وكان السباق على اشده واذا بيارميندس يفكر « نصف المسافة في نصف الوقت ، ربع المسافة طولاً بالنسبة للحصان في ربع الخطوات التي يستغرقها » وفجأة - قبل ان ينتهي السباق - التفت الى زينون وقال : « يا زينون ، ان هذا مستحيل » فاجاب زينون الذي كان مستعداً في اية لحظة : « لقد اقلعت عن النظر منذ وقت طويل » وغادرا السباق وهما مضطربان بسبب هذه الظاهرة التي ليس لها وجود .

وهذه القصة تصور الحيرة ، لقد تعود بيارميندس على استخدام معين للكلمات مثل : يجري - يذهب - يستدير - يمشي ... الخ ، ولكنه لما تفكر ادرك ان كل انواع الحركة مستحيلة . لقد حصر نفسه في قاموسه اللغوي الضيق ، فالتى العربات والجياد وربما النى (يوسف) ايضاً . « الحركة مستحيلة . فهاذا اقل ؟ لا اقل من الا اقل شيئاً . ما ليس موجوداً ، ليس موجوداً »

لقد تساءل فربو : « كيف يكون هذا ؟ » واجاب « ولم لا ؟ » ولكنه قال بجدة « ابدأ » ومن الجائز انه سب الموسيقى . وثام كاي فيلسوف .

« كيف تكون الموسيقى كتيبة ؟ » هذا ما تبحثه النظرية التعبيرية . ان الانسان اذا بحث في الموسيقى نفسها ليتبين ما هو الكتيب منها فلن ينلسه . لقد تخلص فربو من مشكلته دون ان يحتسب الموسيقى اختياراً اشد تحيصاً . انه بكل بساطة علم ان الموسيقى كتيبة ، وان بها دموعاً خفية ، وآهات صامتة ، وان هناك روحاً تسري فيها ، فاذا سألته ان يحسنا بهذه الدموع والآهات الصامتة وروح الموسيقى لما استطاع . ان مشكلة نشأ من محاولتنا فهم استعمالنا لهذه الجملة « الموسيقى كتيبة » بالالفاظ التي نستعملها في الجمل الاخرى ، ومن ثم يفهم فربو في حدود جملة « كاسي كتيبة » ، والامر كذلك مع بيارميندس : انه كما لو كان معه سكين حاد فيمزق الحقائق لتتلام مع السكين . ولكن لنفرض الآن ان هناك استعمالات عدة للجمل مثل جملة « الموسيقى كتيبة » فاذا يكون الحال؟ علينا ان نضع استعمالات الجمل الاخرى التي يمكن ان تكون مشابهة لهذه الجملة آملين بهذه العملية ان نرى انشاق النظرية التعبيرية .

٢

لنأخذ جملأ اخرى متشابهة لتبين الأمر : « كاسي كتيبة » ، « كلب كاسي كتيبة » ، « كتاب كاسي كتيبة » ، « وجه كاسي كتيبة » .

لنتناول مرة اخرى جملة « كاسي كتيبة » : ان فربو يذكر ان التليفون دق واجابت عليه كاسي ، لقد تخرج صوتها وادرك ان الاخبار سيئة ، ولقد سألها عن ماهية الخبر . لقد ارتعش ذفقها ولم تنبس ببنت شفه ، ثم ارتدت بين ذراعيه وهي تنهه « يا « فيليسيا » المسكينة ، « فيليسيا » المسكينة ! ثم مدد شعرها فلما بدأت بدأت تبته حزناً . انها تحب قطنها كثيراً ، لقد تربيا معاً ، ورضا من زجاجة واحدة ، ولم تخف واحدة سرأ من اسرارها عن الاخرى . كان هذا منذ سنوات ، فلقد كبرت كاسي الآن .

ولا تستخدم جملة « كاسي كتيبة » هذا الاستخدام فحسب ، فقد تعود أبواه أن يقولوا إن بكاء كاسي مفيد ، وهما يرددان قولاً لجده « الوسائد

المبللة هي الأحسن » . ولقد كان لكاسي ابنة عم كانت على وشك الزواج ، عندما جاءها الخبر بخيانة خطيبها ؛ لقد تلقت الاخبار في صمت ، ولم تتكلم عن هذا الحادث وهي تفضل الأطباق في منزل والدها ، لأنها - كما لملك تخت - لم تتزوج ، لأنها لم تصح ، ولم يسمح أحد تبكي في منتصف الليل ، ولم يبد أنها حزينة . ولقد طلبت مرة منديلاً ولكنها قالت بأن هذا بسبب البرد . ولقد تغيرت من عدة وجوه ؛ كانت تذوي وانقلب المستقبل أمامها ، وقد أمل الجميع أن يتلاشى حزنها ، ولكن لم يتلاش . والآن كيف تكون ابنة عمها كتيبة رغم انها لم تكن تبكي ؟

وهناك استخدام ثالث لجملة « كاسي كتيبة » . لقد كانت كاسي في هذه الليلة شابة وكانت تذهب إلى حجرتها ومعها قطنها وكتابها الكبير وطبق مليء « بالفشار » Popcorn وهي تجلس في كرسيها وتأمر قطنها ان تنزل من حجرها وهي تأكل الفشار وتقرأ في كتابها ، ولا تمضي لحظات في قراءتها حتى تبكي وتسبح الكلمات أمامها في بركة من الدموع : هذه القطعة الأدبية كم هي دافئة وحلوة ومؤسبة ! انها تود لو تقرأها بصوت مرتفع ، ولكنها تدرك ان الحزن في حلقها سيخنق كلماتها ، انها كتيبة ، إنها كتيبة جداً ، وهي تندمج في آهة عميقة ، ثم تأخذ مليء حفنة من الفشار ، وتستمر في القراءة . وبعد خمس دقائق تضع كتابها جانباً ، وبطريقة مرحة تلوم قطنها متظاهرة بأنها طائر صغير ، ثم تمشي نحو الصبيان - كالام المجوز « هوبارد » - لتحصل على لبن لقطنها .

ان كاسي حزينة ؟ اليس كذلك ؟ ولكنك ستقول كلا . فهذا الفشار الذي تأكله وهذا اللب مع قطنها على انها عصفور ، وهذه الأم المجوز هوبارد وهي تمشي ، ليست هذه أحوال فتاة حزينة ، إنها لم تفقد شيئاً ، هذه ليست دموعاً حقيقية . وإن اعتراضك بان كاسي ليست حزينة حقاً في هذه الحالة هو اعتراض في محله . ومن ثم ينبعث السؤال : « كيف تكون كاسي حزينة وهي تأكل الفشار وتلاعب قطنها على انها عصفور ؟ »

لكي نوضح هذا فلنتنظر الى كاسي وقد كبرت الآن وصارت مثلة فديرة ، إنها تقرأ نفس القطعة التي جعلتها تبكي منذ سنوات كصفافة ، إن صوتها واضح ليست به دموع . وهي تقرأ بشموخ الحزن ولكن ليست هناك عاطفة ، والقراءة تمضي ناعمة ومسيطرأ عليها في كل نفس ومقطع ، وليس هناك صوت فيه غصة ولا نهبة في نطق الحروف ، فهل هي حزينة ؟ أظن كلا . إن الكلمات المنفوخ بها ليست كافية . هل تستطيع ان تقول إن القراءة محزنة ؟ كيف يمكن هذا ؟ حسناً ، ها انت ترى ، اليس كذلك ؟

لننظر الآن إلى جملة اخرى : « كلب كاسي كتيب » هل يمكن للكلب ان يكون كتيباً ؟ نحن نعرف الاجابة « الديكارتية » . لقد تغيت كاسي عن كلبها ثلاثة أيام ولم تعطه نصيبه من العظم . لقد نظر الكلب اليها بعدد عودتها نظرة كتيبة ، إنه لم يصرخ ، لقد اخفى نواحه وجسم كآبته .

لنأخذ جملة اخرى : « كتاب كاسي كتيب » ان الكتب لا تصبح ، وهي لا تتذكر الايام السعيدة ولا تأمل ، ان الكتب تجعل الناس حزانى . تقرأ كاسي الكتاب فتحزن ، إنها ليست خزانة في الواقع ، وان كانت هناك دموع حقيقية ؛ وهناك آهة تتردد في البيت ، ولا نستطيع ان نقول ان هذا حزن متوهم ، لان اي فرد لم يتوهم هذا الحزن . ولكن ما تقرأه كاسي هو الشيء المتوهم ، انها تقرأ عن اشياء لم تحدث . وحزنها هنا يختلف عن حزنها لدى سماعها موت قطنها ، فهذا الحزن لم يكن متوهماً . إذن فالكتاب هو الذي جعل كاسي كتيبة ، ومن ثم

فالكاتب كتيب .

لم تبق الا جملة « وجه كاسي كتيب » ان ما يجعل وجهها كتيباً هو هذه الدموع والاحزان المقرحة والهلالات السوداء . ولكن يمكن ان يوجد كل هذا ولا تكون كتيبة ، ان الحزن يمكن ان يرسم دون علامات ، انك ترى ان وجهها كتيب ، واذا سألتك احد ان تحسه بهذا الحزن اين هو مجسم لم تستطع ، ولكن في امكانك ان تقول له : « انظر سوف ترى » .

لقد خففنا من الحيرة برسم التشابه بين استخدامنا لجملة «الموسيقى كتيبة» وهذه الاستخدامات للجمال المختلفة ... ان عندنا استخدامات عدة : « كاسي كتيبة » من حالة قراءتها ، « ابنة عم كاسي كتيبة » ولديها سبب حقيقي للحزن ، وان لم تكن هناك دموع ، وعندنا ايضاً « كلب كاسي كتيب » وكتبته بلا دموع ايضاً كاتبة عمها ، ولكن مع وجود اختلاف ، وفي استطاعتك ان تقول انه اخفى دموعه . اذن فعندنا : « وجه كاسي كتيب » ، « وقراءة كاسي كتيبة » ، « كتاب كاسي كتيب » ، فهل استخدامنا لجملة « الموسيقى كتيبة » يشبه هذه الاستخدامات ؟ ان جملة « الموسيقى كتيبة » لا تشبه جملة « كاسي كتيبة » (بسبب قسوتها) ولا « ابنة عم كاسي كتيبة » ولا « كلب كاسي كتيب » .

ولكن يمكن ان يكون هناك تشابه بين « كاسي كتيبة » وهي تقرأ الكتاب « و « فربو كتيب وهو يستمع الى الموسيقى » ويتضمن هذا ان قراءة الكتاب شيء والشعور بالكتابة شيء آخر . فكذلك ايضاً : الاستماع الى الموسيقى شيء ، والشعور بالكتابة شيء آخر ، فاذا قلت ان الموسيقى كتيبة عنيت ان فربو اثناء سماعه للموسيقى كان كتيباً . كان يشمر بالكتابة . ولكن لا يزال هناك اختلاف بين الجملتين . فلنتصور كاسي في كرسيها الكبير وهي تقرأ ولنفرض انها تقرأ قطعة يسوع بيدي فيها كتابته هو . اذن فهناك عاطفة يسوع . وكاسي تعرف بوجود عاطفة يسوع ولكنها تخطئها لأنها تقرأ في انفعال فاذا قرأت وهي مترنة في هدوء فان عاطفة يسوع تظهر . اذن فقد ميزنا بين عاطفة كاسي وبين عاطفة يسوع ، كلاهما حاضر ، ولكن عاطفة كاسي هي اضعف . فاذا قلنا ان هذه القطعة محزنة ، فهل نعي بهذا انها محزنة بسبب عاطفة كاسي أم بسبب عاطفة يسوع ؟ ان عاطفة يسوع لا تتضمن اي دموع . وليس كونها تقرأ ولا الموضوع هو ما يثير الكتابة ، الكتابة في طريقة القراءة نفسها . ليس هناك الا القراءة ، والشعور لا ينفصل عنها . اقرأ القطعة بعاطفة ، واقرأها من غير عاطفة ، اذن ستجد الاختلاف مردوداً الى اختلاف القراءة . وكذلك الذي بالنسبة للموسيقى . اذن هناك الحزن يرى والحزن الذي يسمع .

اذن « فالموسيقى كتيبة » تشبه : « الكتاب كتيب » ، « الوجه كتيب » ، « الاخبار كتيبة » .

٣

لقد حاولت أن ابين شيئين : المشكلة التي تواجهها النظرية التعبيرية ، وحل هذه المشكلة بالطريقة التي توعد بها هذه المشكلة نفسها ، ولكي أقفل هذا نجبت لغة النظرية التعبيرية نفسها .

تقول النظرية التعبيرية : « الموسيقى كتيبة » تعني أن الموسيقى هي التعبير عن الكتابة أو عن كتابة معينة . والكلمة المهمة هي كلمة « تعبير » ولها استعمالان : استعمال في لغة العاطفة واستعمال في لغة اللفظ

لننظر أولاً في استعمالنا لإياها في لغة العاطفة . نذكر ان ابنة عم كاسي كانت كتيبة ومع ذلك لم تصح ، إنها لم « تعبر » عن عاطفتها ، ولكن كاسي على العكس ، تصيح وتصرخ وتنه وتبث شكواها لكل فرد ، إنها « تعبر » عن عاطفتها ، والتعبير عن عاطفتها هو الدموع والصراخ والحديث ، وهذا الحديث كله عن قسوتها . وتقول الشيء ذاته عندما تقرأ في كتابها فهل هناك حقاً عاطفة في هذه الحالة الاخيرة ؟ في الحالتين يوجد تعبير عن العاطفة ، وفي الحالة الاولى توجد عاطفة عميقة إن شئت ، ولكن ليست موجودة في الحالة الثانية . فان تقول لذن هناك تعبير عن العاطفة وليست هناك عاطفة ، غاماً كأن تقول ان هناك فكرة عن قبل ولا قبل هناك . وفي حالة ابنة عمها توجد العاطفة ، ولكن لا يوجد اي تعبير عن هذه العاطفة .

اذن فلفظ العاطفة هي لغة الماء . فكثير من ارتباطاتنا بكلمة عاطفة ارتباطات جبرائية . نجد أن الاطفال والبنات اليافعات يندفعون بالعاطفة ، لانهم ينامون عواطف . إن الشخص الحزين يكون حزناً جداً ، العاطفة تأتي على هيئة امواج ، إنها تشبه مجاري الانهار . إنها تقبض وتقبض . توجد فيضانات ومجاري للانفعال *Passion* ، بعض الناس يتدفق ، وبعضهم يهيج ، والغضب ينفي ، والانسان ينفي كالماء ، والاسى يغمر ، والبنت الفريرة تدوب عاطفتها . اذن فالكائن الانساني عبارة عن بركة وعجري للمواطف يحفظان بها ويبدفانها . الكل يتدفق نحو خزانه ، وخلف الحزان توجد تيارات حارة وباردة وفاترة وهادئة بطيئة ومعتدلة ومتموجة وناعمة . وتوجد ألوان عدة ، والمواطف مثل افكارنا ، زاخرة مستعدة للاندفاع ولان تثار .

وكلمة « تعبير » تتلاءم مع هذا . كيف كان الامر مع ابنة عم كاسي ؟ كان هناك تيار من المحبة واضح هادئ دافئ ، وقد فاض وانساب ؛ لقد انساب عبر الحزان في توقع سعيد ، وفجأة سقط شهاب على هيئة خطاب من هذه البركة العميقة الفياضة ، وتبع هذا حالة قلق ، وقفزت الامواج ودارت الدوامات ، واندفع التيار عبر الحزان ، فاذا حدث ؟ قاوم الحزان . لقد قاومت ابنة عم كاسي . وهي تمض شفقتها وتشدّد من عزيمتها ، إنها لم « تعبر » عن عاطفتها . وماذا حدث لكاسي عندما شعرت بحزن تجاه القطعة ؟ لقد انزلق التيار وتخطى الحزان الذي لم يقاوم إطلاقاً وفاض في هرج ومرج « أوه ، انه لأمر مزعج ، يا لفظتي العزيزة ! » لقد تركت كاسي نفسها تعبر عن نفسها ، لقد « عبرت » عن عاطفتها .

هنا اتضح كلمة « تعبير » بما فيه الكفاية . فـ « هل الأمر كذلك كما هو في أذهان الناس من أن الفن تعبير عن (العاطفة) ؟ قطعاً إنه شيء شبيه بهذا . لقد كتب وردسورث عن الشعر : « إن الشعر هو التدفق التلقائي للمواطف القوية » التدفق ! ان هذا يوحى بالبركة والحزان والتيار القوي . العاطفة تكون هادئة ، ثم تثار وتندفق . توجد عفوية *Spontaneity* بالطبع . لم يسقط أي شهاب وليست هناك قطرة مريضة . ان العاطفة لم تندفق وهناك فكرة ان الفنانين هم اكثر الناس عاطفة ، فهم حادو الطبع ، وهذا يوحى بان لديهم حاجة الى التدفق خاصة ، والشعر يشبه هذا ، انه تيار فياض . فلتكتب الشعر او فلتنفجر !

وكتب وردسورث عن الشعر ايضاً : « الشعر عاطفة مستعادة في لحظات الهدوء » وهذا يوحى بأن هناك مكاناً خفياً تخزن فيه احزان القلب الماضية لتستعد ثانية . اذن فلدينا « التدفق التلقائي » و « الاستعادة في لحظات الهدوء » . لقد سمعت كاسي الانباء المزعجة فصاحت ، وبهذا « عبرت » عن عاطفتها ، ولكن ماذا يحدث لدي الشاعر ؟ لقد اثبتت عواطفه ظاهرياً ، ولكنها لم

نقص . الشعراء لا يصبحون بما فيه الكفاية . ان المواطن تخزن وتنتج
فيحدث احد شيئين : اما ان تغفر المواطن فجأة كالرشاش ، وتجدر بقها
للخارج ، او ان الشاعر يمكن ان ينغم في البركة بكلماته الاشد عمقا ثم
ينعمرها فيها . يحدث هذا رغماً عن ان المواطن تفيض عبر الخزان على هيئة
قوارب صغيرة (القصاصد) ويمكن ان تستخدم القوارب الصغيرة مرقومة
لتحمل موجات جديدة . ان الشاعر « يعبر » عن عاطفة مثل كاسي ، ولكن
الحدث في هذا المثال الاخير كاف ، الا ان الشاعر لا يصبح ككاسي ،
فالحدث عنده ليس يكاف .

فكما ان كاسي « يعبر » عن عاطفها عند سماعها الانباء ، فكذلك الشاعر
أو القارئ « يعبر » عن عاطفته عند قراءته القصيدة ، إن الانباء والقصاصد
تبثت المواطن المتألمة ، وإن كان معظم الذين شرحوا النظرية التعبيرية لا
يقنعون بمثل هذه المائدة ، ويقولون بان الماطفة تظل ، فاذن علينا ان نبينها
في لغة اللغة *Language about language* .

لنأخذ مثالاً جديداً هو : « الموسيقى « يعبر » عن الحزن » ، (الفن
يعبر عن الماطفة) ، « الجمل « يعبر » عن الأفكار » ، ان الفن يتضمن
الرموز والنمطيات وأجل أيضاً . فكما أن الجمل يرمز الى الأفكار وتستدعيها
على انها متميزة عن الاشياء الحقيقية والتي تكون بالنسبة لها مجرد خيالات
فان الموسيقى أيضاً والشعر يستدعيان عاطفة من نوع خاص ، عاطفة تشبه
خيالات الماطفة الحقيقية . الفن اذن مثل الجمل *Artific* والمواطن تتعلق بالاشياء
الحقيقية كالافكار المتعلقة بالاشياء الحقيقية ، انها نسخ موزونة . وكل هذا يتلام
مع فكرة ان الفن مثل الحلم ، انه استبدال عن الحياة الحقيقية . انه ارض مفضلة .
ان الجملة « تستدعي » *Evoke* ، ان الفكرة تقفز ، فيكون اذن
عندنا الرؤية التي لا تحيط في ذهنك ، وهناك الجملة ، غير ان لكلمة « تستدعي »
معاني اخرى ، فالساحرة تستطيع مثلاً ان « تستدعي » الارواح .
وكذلك نجد ان الجملة « تبث » *Arouse* ، انها تبث الافكار
الهاجمة والمواطن المتألمة في اودية النوم الفضفاضة . وكلتا « تستدعي »
و « تبث » مهمتان في لغة النظرية التعبيرية ، فالموسيقى « تستدعي » ،
و « تبث » الوجدان .

اذن قبل القصاصد والموسيقى واللوحات تستدعي المواطن كاستدعي الجمل
الصور ؟ أظن ان هذا كثيراً ما يحدث ، يحدث عند مشاهدتنا للسبتا وفي
قراءتنا وحق في الاستماع الى الموسيقى . الناس يبكون . اذن هل مهمة النظرية
التعبيرية أن تصف هذه التجربة ؟ انا لست مقتنعا بأن هذا هو كل شيء .
مثل هذه التجارب لا تحيرنا ، انا تبث حيرتنا عندما تكون الكتابة
« دموعاً صامتة » ، يمكن لكاسي ان تقرأ القطعة دون ان يضطرب لها رمش ،
ويمكن ان تستمع الى الموسيقى الكثيرة في هدوء . ان سانيانا يحجم التجربة
هكذا : « ليس قبل ان اخلط بين التعبير (الموسيقى والجمل) وأغمر
الرموز بالمواطن التي تبثها ، وأجد الفرح والرفق في الكلمات الخالصة التي
أسمها ، تكون التعبيرية قد كونت جلاً » ١ ، فلنتناول هذه الجملة .

لنأخذ كاسي وهي تقرأ ، يمكننا ان نتوقع بكاءها ، ولكن ليس هذا
هو كل شيء . انها مضطربة وهي تصيح وهي تمتد ان الكلمات تصيح ، وجملة
سانيتانا توحى بأنها تقرأ خلال دموعها ، فدموعها لا تخدعها كثيراً بمثل
ما تفعل النظارة السوداء . اذن فكاسي تنظر خلال حزنها والجملة مبهكة *Tearful* .
أية مغالطة هذه ! من الاضطراب الى الاضطراب ! فلنتصور هذا على ان الجمل
لا تبث المواطن ولكن تبث المأ في الاسنان ، ثم نخط بين ألم الاسنان

وبين الجملة ، وقبل ان يتمكن أحد ترسل الجملة الى طبيب الاسنان .
إن الموسيقى تعبر عن الماطفة ، كما ان الجمل تعبر عن الافكار ،
ولكن كيف تعبر الجمل عن الافكار ؟ بالصور . إن الجمل مثل الرنين ،
كدق الجرس ، انها تشبه المرايا والخرائط ، انها كالصور ، انها
كعلامات الطريق ترشد المارة . هل تشبه الموسيقى رنين الجرس
وعلامات الطريق ؟ لا أقصد هذا . ان المماثلة التي اعطيتها نخدعنا من ناحية
وتضلنا من ناحية اخرى . ففهم الجملة هو النطق بها بطريقة معينة ،
وان للفهم ايفاعه ، ولذلك فن للجملة ايفاعها ، اذن فاذا كان هناك معنى
فالمنى في الجملة لان كل ما عندنا انها هو الجملة ، وفي كل قراءة
يكون المنى قديراً ، وهكذا تكون الجملة كالكنز الحبي ، اذا
قلت اين الحياة في السنجاب ؟ فالحياة هي السنجاب ولا يمكن ان تجزأ عنه
او تنفصل . والامر كذلك فيما يتعلق بالجمل . إنها شيء حي .

وكذلك نجد الناس يتساءلون عن معاني القصاصد والموسيقى . ولكن
هل تذوقت القصاصد ؟ هل استمتعت بالموسيقى ؟ إذا لم يحدث فان الشرح او
الاشارة او التفسير لن تجدي (الفهم في الكلمات مفترض من قبل) وهناك
شيء عليك ان تفعله ، اقرأ الشعر مرة اخرى ، واعزف الموسيقى من
جديد ، فا هو الفرح والهدوء والكتابة ؟ انها كالحياة في الشيء الحبي
لا يمكن ان تميز كشيء منفصل عن الموسيقى والشعر ، او ان
تكون كظل يتبع الكلمات والنغمات الصوتية « انها في الكلمات
عينها التي تسمها » .

فاذا استخدمنا جملة « الفن تعبر » او « الفن تعبري » *Expressive*
فاعتقد اننا قد اعددنا انفسنا بما فيه الكفاية لاستخدم تلك الجمل التي تميل
النظرية التعبيرية الى تصحيحها ، لاننا نستطيع ان نقول الآن بان الموسيقى
كثيرة ، لأن الكتابة بالنسبة للموسيقى كالجمرة بالنسبة للفتاح .

لنرجع الى فروب . لقد تساءل كيف تكون الموسيقى كثيرة ؟ لقد
كانت السكامة متعبة بالنسبة اليه ، وقد وضعناها موضعها الصحيح . فاذا نقول له ؟
فروبو : ان الموسيقى كثيرة . ثم نذكره بأن السنجاب حي وان الشمس
مضيئة . فكما ان الحياة والضوء يصفان الطائر والشمس فكذلك الكتابة
تصف الموسيقى . ولكن فروبو يتساءل وهو ينفذ رماد سيجارته :
« وماذا عن الكتابة ؟ »

إن الكتابة صفة وصفناها على انها شيء تعبري . ولكن استخدام كلمة
الكتابة ليس استخداماً دقيقاً كما لملك
تذكر . ان الموسيقى الكثيرة بعض
صفات الناس الكثرين ، والوان
التداعي من هذا النوع معروفة . ان
الكتابة شيء جانبي بالنسبة للموسيقى .
انه مجرد حكم .

وبعد ، فلعل كل ما قلته حتى
الآن انما هو ترديد لما قرأته
لكروتش *Croce* منذ سنوات ، ولم
أكن قد فهمته ، وربما لو قرأته الآن
ثانية لم أفهمه اكثر . « الجمال هو
التعبير » .



ترجمة وتلخيص :

مجاهد عبد المنعم مجاهد

القاهرة



الخيل في الفنون التذكيرية

بقلم الدكتور علي سعد

« الخيل معقود في نواصيها الخير الى يوم القيامة »

حديث شريف

اطلقها احد غزاة العالم الجديد عندما قال : « اننا مسدينون بنصرة الى الجواد بمدا الله » ، تصح على الكثير من فتوحات الانسانية في طريقها نحو التقدم . وان من الطبيعي ان يؤدي هذا الارتباط الحميم بين الجواد والانسان الى ان يفرد الانسان للخيل حيزاً واسعاً من العالم الفني الذي حاول ان يعكس فيه المراثيات التي تحيط به .

وقد ظهر الجواد في مختلف الفنون الانسانية منذ العصور البدائية ، وهو لم ينفك عن هذا الظهور حتى يومنا هذا ، على الرغم من ان الآلة بدأت تطرده من صميم حياتنا .

لقد ظهر الفرس في الفنون الانسانية منذ مولد الاحساس الفني عند الانسان . فعلى جدران المغاور التي كان يعيش فيها جدودنا الاوائل ، نرى صور الخيل منقوشة بصورة واضحة تثير الاعجاب . وان اقدم هذه النقوش تمثل الجواد طليقاً ، ففي تلك العهود السحيقة ، (التي تعود الى حوالي خمسين الف سنة) لم يكن الجواد قد رُوتض بعد ، ولا استطاع الانسان تدجينه . وكل ما كان يفيد منه الانسان هو لحمه الذي كان يعينه على سد جوعه . وتشهد على هذه القيمة الغذائية للجواد في تلك العهود اكداس عظام الخيل التي اكتشفت حول المعسكرات الانسانية البدائية .

والدهش في هذه النقوش والتماثيل الاولى التي تصور الجواد الآبد انها كانت على جانب كبير من الوضوح والدقة في الخطوط والمعرفة بالمقاييس الصحيحة لمختلف اجزاء جسم الحيوان . لقد كان ذلك التعبير الفني البدائي يتسم بطابع من الواقعية ومن قوة الملاحظة خسره الكثير من فناني العصور المتحضرة .

وان هذه الآثار الاولى التي اكتشفت في اوروبا الغربية تظهر ان الجواد الذي عرفه انسان الكهوف كان يشبه الى حد كبير عرق الخيول الآبدة التي كانت تعيش الى عهد قريب في منغوليا ، مما يؤكد الاعتقاد ان منشأ الخيل كان في اواسط آسيا . ويجدر بنا التقريب بين هذا الرأي والرأي

ليس في مملكة الحيوان ، نوع يتداخل تاريخه مع تاريخ الانسان كالجواد . فهو يكاد يكون النوع الحيواني الوحيد الذي لا يُعرف الا في الحالة الاليفة . وان بقاء بعض الافراد الآبدة منه ، في بعض المراحل من اواسط آسيا ، (هذا البقاء الذي اصبح موضع شك ، الآن) لا ينفي هذه الحقيقة ، التي اوجزها العالم الفرنسي « بوفون » بقوله : « الجواد ابدع اكتشافات الانسان » . فاننا عندما نمود بالفكر الى فجر الحضارة ، نجد ان من العسير ان نفصل بين حياة هذا الحيوان والعمران الانساني . ومنذ اطلقت الخيل على التاريخ البشري ، منذ ما يقارب الاربعة قرون ، نجدها لا تحيا الا في ظل الانسان . وهي لم تكن فقط للانسان المطية التي تتفرد « وتشاطره حروبه واجماده » كما يقول بلوتارك ، وانما ايضاً الرفيق الامين الذي يشاركه متاعب العيش ومباهجها ويعينه في كرمه وفره ، وطارده . انها كانت رزقاً للانسان ووسيلة لكسب الرزق .

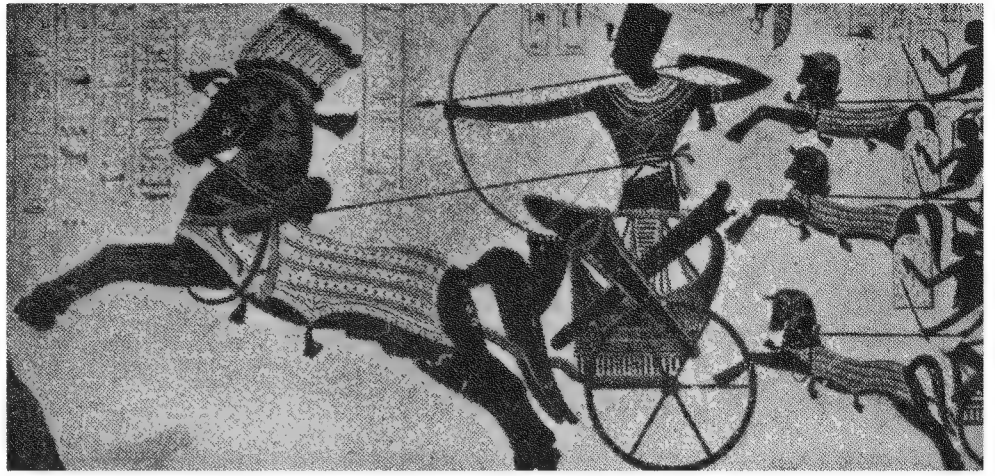
ولسنا نخشى الاتهام بالمغالاة اذا قلنا ان ظهور الخيل وترويضها لخدمة الانسان كانا من العوامل الحاسمة في تسير التاريخ القديم . فان قيام الكثير من الممالك القديمة كان رهناً بمدى ارتباط شعوبها بالخيول البرية الحليفة او بمدى تحسينها لوسائل استخدامها .

ان الجواد يبدو في كل صفحة من التاريخ ، وفي كل لغة من اساطير الشعوب وليس من عرس او ماتم ، وليس من حدث هام في حياة الانسان يخلو من الجواد . وكل من معركة قرر مصيرها وجوده وسرعته . وان الكلمة التي



نقش نائي وملون . من صنع انسان ما قبل التاريخ اكتشف في احدى مغاور الدوردوني بفرنسا .

الذي تبدو عليه الحيل في الآثار
الاشورية، فانه لا يسعنا الا ان ندهش
لبراعة الفنانين الاشوريين في اخراج
الصورة على نوع من البناء الهندسي وفي
تصوير مختلف اوضاع الاشخاص
والحيوانات . ففي منظر قنص الاسود
نرى الاسود في اوضاعها المختلفة التي
يفرضها منطق المعركة (فمنها المتحفز
ومنها الواثب في الهواء ومنها الملقى



رمسيس الثاني على مركبته الحربية . نقش ملون اكتشف في هيكل فرعونى بأبي سنبل

على ظهره او بطنه او جنبه ، بعد ان صرعه
النبال) وان تأمل هذه اللوحة يدل على ان الاشوريين
لم يكونوا يجهلون تناسب الابعاد ، وهو امر يحمل على
الاعجاب بآثار يرجع تاريخها الى خمسة وثلاثين قرناً . فان
الحيل والفرسان التي تواكب العربية الملكية من بعيد ، تبدو
اصغر بكثير من الحيل التي تجر العربية الملكية والتي تحتل
المكان البارز من اللوحة ، مما يعطي شعوراً كاملاً بالمدى الذي
يفصل بين الفريقين .

★

اما المصريون فقد خلفوا لنا رسوماً ونقوشاً ونماثيل لا
تخصى ، حاولوا ان يخلدوا فيها الجياد مع آلهتهم وفراعنتهم ،
وكثير من هذه الرسوم كان يقف على التخوم بين الكتابة
والزينة والتعبير الفني عن ايجاد التاريخ المصري .
وتظهر اكثر الجياد في النقوش المصرية في مناظر
المعارك حيث تجر عربات المحاربين ، وقلماً تبدو على



فيداس : افرز هيكل البارتونون

الآخر الذي يقول بان العرق البشري الذي كان يسود في
العصر الحجري الاول قد تحدر ايضاً من اواسط آسيا .
وعندما ندخل في العصور التاريخية الاولى ، نجد ان
الحيل تلعب دوراً كبيراً في حياة الشعوب التي بنت اقدم
الحضارات .

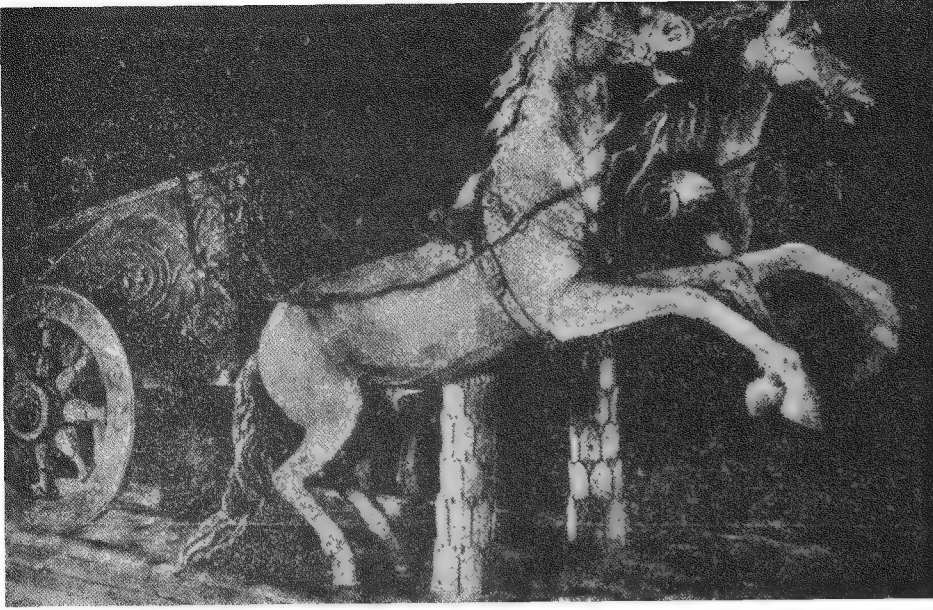
وان اقدم الآثار الفنية التي تمثل استعمال الحيل في هذه
الحضارة ، هي الآثار البابلية والاشورية والمصرية . وكل
هذه الآثار تدل على ان استعمال الحيل في جرعربات القتال
قد سبق استعمالها لركوب الفرسان .

وقد ابدع الاشوريون في تصوير الجواد المربوط الى
العربات ، وبوجه عام في فن تمثيل الحيوانات ، وحسبنا ان
نذكر النقوش والنماثيل الرائعة المكتشفة في « خراس اباد »
وفي « كوينجوجيك » التي تمثل مناظر القنص والقتال ،
فتعبر عن القوة والعنف بين المتنازلين وعن دقة
الحركة في الكائنات الحية ، بما لا يضاف واقعية ودقة
ملاحظة .

ومنها النقش البارز المحفوظ في المتحف البريطاني والذي
يمثل الملك سنحاريب على رأس جيشه . ويبدو فيه الملك
معتلياً عربية ذات عجلتين عاليتين ، يقودها ساجحان اجردان ،
معقوصا الذيل .

ومنها نقش آخر يمثل منظر قنص اسود . فان الجياد سواء
منها التي تجر العربية الملكية او التي يعتليها الفرسان ، تبدو
وهي تقتحم صفوف الاسود غير هيابة ولا وجله ، فلا تخفف
شيئاً من حركتها اندفاعها الرائعة في تناسقها .

واذا كنا نلاحظ بعض الرقابة والتكرار في طراز الرقص



من الفن الروماني : « بيغا » أو مركبة ذات عجلتين وجياد (متحف الفاتيكان)

ظهورها الفرسان .

وفي احد النقوش البارزة الملونة التي اكتشفت في معبد « ايسامبول » (ابو سنبل) الذي بناه رمسيس الثاني بين سنة ١٣٣٣ و ١٣٠٠ قبل المسيح نرى الجياد مغطاة بوشاحات من الدمقس متوجة الرأس بالريش واللجم والاعنة مضافورة باناقة . وفي « ابيدوس » حيث حفظت مناظر من معركة « قدشو » ، نرى جيشاً كاملاً يسير في هجوم لا يرد والى اليسار يبدو الاسيويون على جيادهم الكاملة العدة والاعنة .

واذا كان الفنانون المصريون يقلون عن فناني اشور علماء بنسبة الابعاد، فانهم قد احسنوا تصوير الجياد في حالاتها القصوى من الحركة والتوثب ، وكل جيادهم تبدو وكأنها تسبح في الفضاء ورؤوسها ملتصقة باعناقها المقوسة لفرط شد الفرسان على لجمها ، وقوائمها الامامية مقدوفة الى الامام بصورة مبالغ فيها وكأنها تبغي ان تبتلع المسافات والابعاد بوثبة واحدة . ومثلها في الآثار الاشورية ، تبدو هذه الجيول في النقوش المصرية اقرب الى الجياد العربية التي نعرفها اليوم برأسها الصغير وجبينها المقعر وقوائمها النحيفة واذناتها المعقوفة وان كانت الصور المصرية تبالغ في ابراز طول متونها .



ليوناردو دي فنشي : رسم تحضيري لبناء تذكاري (قصر وندسور)

واذا عرفنا ان الحيل قد دخلت الى مصر مع قبائل الهكسوس التي يجتمل بحيتها من الجزيرة العربية ، كما هو حال الشعوب التي احتلت ارض ما بين النهرين ، يصبح اقرب للمنطق ان يكون منشأ الجواد العربي الاراضي التي تشكل اليوم بحاله الاصلي في داخل الجزيرة العربية . ولا حاجة للذهاب بعيداً والقول بان النموذج العربي الشرقي قد تكون في اواسط آسيا ثم مر عبر اوكرانيا القوقاز وارض فارس الى آسيا الصغرى فالشام فمصر ، وان الفضل الاول يعود للقبائل الهندوأوروبية وللحشيين خاصة في مولده . فقد يكون منشأ النوع الفرسي في اواسط آسيا . ولكن ليس هناك من دليل حاسم ينفي نشأة النموذج العربي للخيال في الاراضي التي ظهرت فيها الشعوب السامية ، اي الاراضي التي تشكل موطنه الواسع اليوم : فقد تكون ظروف المعيشة والمناخ الجاف التي خضع لها الجواد المتقدم من بعيد وفعل التدجين والتأصيل والاستخدام المستمر للرکض السريع ، عوامل ادت في تحوير هذا الجواد وجعله يقترب شيئاً فشيئاً من النموذج النبيل الجميل الذي نعرفه اليوم .

اما الاستنتاج الذي يخرج به الدكتور « ليسلي شير » من اكتشاف بعض التماثيل والنقوش ليؤكد ان الحشيين كانوا اول من كوّن الجواد الشرقي فينفيه قوله « ان الملك الحي هاتوزي الثالث الذي عاش حوالى ١٢٩٦ قبل المسيح قد طلب من ملك بابل « قادامست مانتورجيا » ان يرسل اليه خيولاً فتيّة جياداً » .

★

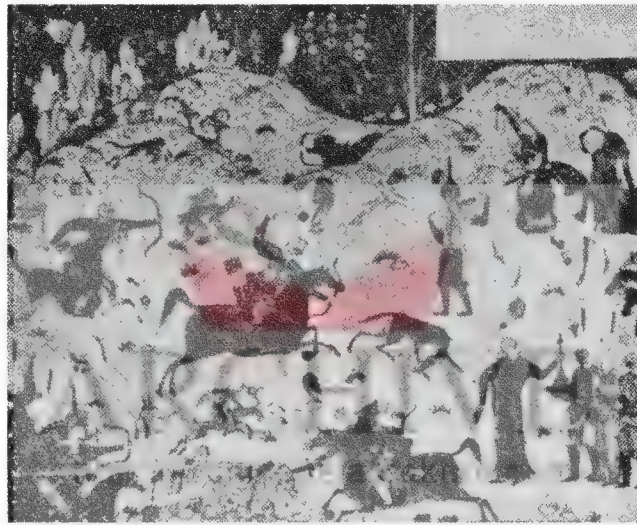
فهو يشتمل على رواق يبلغ طوله ١٥٠ متراً وعرضه ٤٤ متراً ويحيط به من الجانبين ما يقارب ألف عمود : وعلى قاعدة كل عمود يقف مثال جبار لحصان يتفجر بحركة يبدو معها كأنه يبت الحياة في العمود الضخم الذي ينطلق منه أكثر مما يستند إليه .

وان معاني الجلال والرحابة والقوة والتدفق الحي المدمنة من منظر هذا الصف المزدوج اللامتناهي من الخيول الهائلة تفوق كل ما حقق في العالم لتمجيد هذه الحيوانات .

وليس يستغرب ان تفوق الهند غيرها من البلدان في هذا العمل . فاذا كانت الخيل لا تحمل للشعوب الاخرى غير قيمة غذائية او عسكرية او اقتصادية ، فانها ، في نظر الشعب الهندي تحمل ، الى جانب هذه القيم المادية قيمة روحية كبيرة : فالخيل تدخل في صميم المعتقدات الدينية للشعب الهندي وتلعب دوراً هاماً في تاريخه الروحي . فان جياذ الآلهة التي تتجسد فيها السماء والشمس والضياء ، قد اشركت معها في التصورات الشعبية وفي السير والمعتقدات الى حد انها اتهمت بالاختلاط معها ، ونخص بالذكر منها جواذي الاله « اندرا » ، اقوى الآلهة ، والاله السماء . انها يقودان مركبته الذهبية ، كما يقودان الشمس وقرصان السماء والارض الهندية ، بأسرع من الخاطر . انها شمع الشمس . وهما بمنحان ، يضيئان السماء برفيها المشعين بمثل الوان الطاووس .

★

واذا انتقلنا الى الطرف الاقصى من آسيا ، نرى ان الصين لا تقل عن الشعوب التي ذكرنا ، غنى بالآثار الفنية وبالاساطير الجميلة التي تمثل الجواد ومجده . و الى جانب الحزف



منظر قنص : منمنمة فارسية . على حواش ديوان مير علي شيرنوا (دار الكتب بباريس)

الذي كان المادة الاكثر شيوعاً لصنع التماثيل الصغيرة كانت المعادن الثمينة والحجارة الكريمة تستخدم في تشخيص الخيول المختلفة ، تشخيصاً يدهش بواقعيته . ويمكننا ان نذكر من بين هذه التحف بحجرة لحرق البخور مصنوعة من البرونز المنزول بالفضة والذهب على شكل جواد مجنح يجري باندفاع جياش . وربما كان الحزف الصيني خير مجال يتيح لنا الاطلاع على الترف الذي كان عليه اقتناء الخيول في القصور الامبراطورية . وفي متحف اللوفر يوجد اثناء صيني من صنع كينغ تشين يمثل سباقاً طريفاً للخيول في ميدان الامبراطور . ووجه الطرافة في هذا السباق انه يجري بين زوجات الامبراطور . وتظهر الفارسات مندفعات على صهوات الخيول المطلقة الاعنة

واذا انتقلنا الى ارض الاغريق نجد ان من اقدم الآثار التي تمثل الخيل صورة اغريقي في عربة يجرها جوادان منقوشة على حجارات الاكروبول في مدينة ميسين حوالى سنة ١٥٠٠ قبل المسيح .

ومن المعلوم ان الاغريق كانوا يخلدون الحايين بسباق الخيول في الألعاب الاولمبية ، باقامة تماثيل من البرونز لهم ولخيولهم الظافرة . وكانت هذه التماثيل تنصب في جبل الاولمب ، وان من بقايا هذه التماثيل ، الجياذ الاربعة التي تزين اليوم واجهة كاتدرائية سان مارك بالبندقية والتي تُعزى الى المثال الاغريقي ليزيب ، وهي من البرونز وقد كانت مطلية بالذهب عندما قدمت هدية الى « نبرون » .

وكثيراً ما كانت النقوش والتماثيل الاغريقية تمثل الخيول يملوها فرسان دون سرج . ويبدو ان السرج لم يعرف الا في عصور متأخرة . والنقوش الهائلة على الافريز الشير الذي يملو هيكل مينرفا في البارثينون والذي يعزى الى المثال الاغريقي « فيدياس » تمثل كذلك فرساناً على خيول غير مسرجة .

ورغم ان هذه الخيول لا تملك رشاقة الخيول الظاهرة في الآثار الفرعونية ولا تملك الخيول الاشورية والحيثية ، فان ازميل الفنان الكبير اضفى عليها من الحياة المنبعثة من الواقعية الصادقة في تسجيل خابجتها وتقاطيع تكوينها في مختلف مراحل سيرها ، ما جعل منها احدى الآيات الفنية الخالدة التي طالما استلهمها الشعراء والفنانون .

لقد زواج فيدياس بين هبة الطبيعة التي تخلق التفاصيل والسمات الفردية والافتة الفنية التي تختصر هذه التفاصيل وتؤلف النموذج ، فابعد خيولاً تجمع الى النمطية الحباة الدائمة ، وحقق المعجزة التي لا يزال الفنانون يتبحرون الى تحقيقها الا وهي الجمع بين حقيقة الواقع وجمال الخيال والمثال .

★

اما الرومان فقد صنعوا العديد من التماثيل للخيول والفرسان . ولكن قليلة هي الآثار التي تبلغ درجة الكمال التي بلغها الفن الاغريقي .

واشهر هذه الآثار الرومانية التمثال الذي اقيم في روما مصوراً الامبراطور مارك اوريليوس على جواده ، وتماثيل « مونت كافالو » (هضبة الخيل) التي تزين ساحة الكيرينال ، والتي تظهر البطالين « كاستور » و « بوليوكس » وهما يروضان جواذين مندفعين بوحشية ، والاسطورة تزعم ان هذين البطالين ، (وهما ولدا جوبيتر من ليدا) قد حاربوا في صفوف الرومانيين بحركة بحيرة « ريچيليو » واعلنا انتصار هؤلاء على ساحة روما في اليوم نفسه فأقيم لهذا التمثال في الساحة التي ظاهراً فيها .

والهند القديمة ، كغيرها من الممالك الشرقية ، قد كرسَت للخيول الكثير من رواثها الفنية . وقد يكون اروع ما ابدعه الانسان لتمجيد الخيل ، معبد « فيشاو » المشيد في « سيرنهام » ، وسط جزيرة « كافري » ، فهذا المعبد ، الفريد في العالم ، يكاد يكون آية عبادة لقوة الحياة المتجسدة بالجواد .

اما التاريخ الاسلامي فقد خلا في عصوره الاولى من تمثيل الجواد في الفنون التشكيلية بسبب تحريم القرآن لتصوير الكائنات الحية . ويرى الباحث « جاستون ميجون » ان هذا التحريم، الذي لم يكن حدثاً اسلامياً، وانما ظاهرة غالبة عند الساميين عادة ، لم يؤثر الا على العرب السنيين وانه لم يمنع ازدهار الرسم والنقش عند المسلمين من غير العرب ، وعند الشيعة بصورة عامة. ولكن مما ينفى اكتشاف آثار عديدة غنية بالتماثيل والنقوش في اليمن مما يدل على ازدهار حضارة عربية ويعتقد البعض انها ام الحضارة الفرعونية ؛ وكذلك آثار الاشوريين وهم من الساميين تنفي ذلك الرأي .

وان أقدم ما نعرفه من الآثار الاسلامية في تمثيل الخيل والحيوانات الآبدة يعود الى عهد الفاطميين . ومن هذه الآثار النقوش التي نراها على الباب الحثبي الذي وجد في بيارستان السلطان ابن قلاوون والذي نقل في عهد هذا السلطان من القصر الغربي الذي بدأ بناءه العزيز بالله الفاطمي بين سنة ٩٧٥ وسنة ٩٩٦ . ومن اجل هذه النقوش الحثبية قطعة تمثل فارساً يغير على فرسه بأسرع ما يمكن ويتلفت الى الخلف لاطلاق السهم من قوسه .

ومن العهد نفسه، نجد صندوقاً من العاج يحمل اسم عبد الملك بن المنصور (سنة ١٠٠٥) وتغطي كل جوانبه نقوش بارزة عديدة تمثل مناظر عراك وقص مختلفة . واحد هذه المناظر يسجل نزلاً بين فارسين مدججين بالسلاح . ومن العهد الفاطمي ايضاً ، نذكر مكحلة من البرونز ، صنعت على صورة جواد لا يفرق كثيراً عن الغزال ، وقطعة من حوض ماء ، في صورة جواد . وهذه الآثار المرتبطة بالاستعمال المنزلي تنسم بطابع البساطة . وقد ادخل الفنانون على هذه الاشكال التحويلات التي ترضاهم محاولتهم لتكسيها مع اشكال الادوات المنزلية التي كانوا يرغبون في صنعها . ويجب ان نقرب من هذه الآثار الاواني النحاسية المحلاة

على الحلبة الدائرة مع الاناء المستدير . وتبدو احدها وقد تناثر شعرها في الهواء ووضعت سوطها بين اسنانها ، لتتمكن من لمة باليد التي تحررت من السوط ، فلاحت صورة ناطقة للفتنة المهددة بجحون المغامرة . وتحمل الجميع حركة استطاع الفنان تأديتها بالصدق الذي يوهم بالحقيقة الواقعية . هذا الى رونق الالوان التي تجمع في نغمة واحدة حوافر الجياد واطافر الحسان .

ولا نحب ان نترك الصين قبل ان نشير الى الاسطورة الصينية التي تربط بين مولد صناعة الحرير والتعلق بالخيول ؛

فهي تزعم ان صبية ارادت ان تتزوج من حصان ابيض فساء ذلك اباها فقتلها . وبعد زمن ، وجد الجيران الصبية ملقاة بجملد حصان يتدلى من شجرة . وفيما هم ينظرون اليها ، تحولت الى دودة قز ونسجت شرنقة كبيرة اخفت نفسها طيها .

وعندما جاءوا لقطف الشرنقة ، طلعت منها صبية نسجت من حريرها نسيجاً نادراً ذهب به الى السوق وباعته .

اما الفنانون اليابانيون ، فقد كان الجواد من المواضيع المفضلة لفنهم على الرغم من انه لم يلعب إلا دوراً ثانوياً في تاريخ حروبهم . وما احلى الاسطورة اليابانية التي تروي ان الرسام « كاناوكا » قد رسم خيولاً بلغ من اتسامها بالحياة انها كانت

عند هبوط الليل ، تترك الحجاب الذي كانت ترتينه وتذهب لترعى اعشاب الحديقة ، حتى فطن شخص ذو دهاء الى اضافة حبل الى الصورة فمنع ، بهذه الحيلة ، الخيول المتمردة من القيام بنزهتها الليلية .

وتمثل بعض الرسوم اليابانية معارك بحرية نرى فيها رجالاً مدرعين ينزلون من سفنهم للقتال على صهوات خيول فوق اللبج ، بينما تنتظر اميرة ، متكئة بدلال على مقدم السفينة التي نزل منها الفرسان ، نتيجة المباراة لتعطي نفسها للظافر .

★



جوجان : الجواد الابيض



ستابر : اسد يهاجم فارساً

ممارك دامية وفتوحات تتناوب مع مناظر اللهو ومجالس الشراب .
وهذه الصور تنسم بالبساطة في الخطوط وبالفقر في الالوان .
ومنها أيضاً مخطوطة لكتاب « جامع التواريخ » لرشيد الدين ،
مزينة برسوم من صنع رجل من بغداد ؛ وترجع الى سنة ١٣١٤
ميلادية . والكتاب يتضمن وقائع فيها مزيج عجيب مستوحى
من تاريخ بوذا والتي محمد .

والصور التي تزينها تحمل طابعاً شخصياً فريداً في الاخراج وفي
توزيع الاشخاص وبهاء المنظر هي ، الى ذلك خلو من كل تخدلق
ومن الالوان الزاهية ، مرسومة بالوان قاسية ، يعلب عليها الرمادي .
واللوحات التي تمثل الطبيعة على جانب كبير من جلال الزخرفة .
ونرى في وسط هذه اللوحات محاربين مندفعين في هجمات
سريعة مشرعين رماحهم ومدرعين ببلاعات براقه .

ولا نجب ان نترك هذه المدرسة التي نشأت في ظل المغول قبل
الاشارة الى مخطوطة قديمة للحمة الشاهنامة للفردوسي ، زيت بالرسم حوالي
سنة ١٣٤٠ وهي ملاكى باللوحات الكبيرة التي تمثل مآثر ابطال فارس
ومعاركهم ، واحداثهم تجري داخل اطار رائع من المناظر الطبيعية ،
واننا نخص بالذكر صفحة تمثل هجوم خيالة وتتميز برحابة النظرة ودقة
الاداء ومدى الحركة التي تدفع الخيل والفرسان مما يعطيها الطابع المحلي
الذي يليق بالنس ، وفي مرحلة تالية نجد المدرسة التي نشأت في اوائل
القرن السادس عشر حول الرسام الكبير كمال الدين بهزاد الذي طبع فن
التصوير الفارسي بشخصيته الفذة . ومن آثاره التي تعيننا هنا صورة التي
زين بها كتاب سفرنامه (تاريخ تيمورلنك) لشرف الدين ، وفيه نرى
صور معارك بين خيالة تثير الإعجاب بما تفرد به من وضوح في التأليف
واحساس بالحركة والحياة وعلم بالقيم والابعاد .

وقد صور بهزاد ايضاً حواشي كتاب « البستان » لسدي . وهذا
الكتاب يشتمل ، في جملة منمنماته الرائعة ، على لوحة تمثل افراسيا في
المرعى . لو وضعت بجانب لوحة « الجواد الابيض » لجوجان ، لما وجدنا
اي فرق في اشكال الجياد واداءها ولقائتها الممتلئة على اللوحتين . وهذه
الصور تتميز بدقة الملاحظة والتعبير الصادق عن الاوضاع والحركات
وبالقدرة النادرة على اداء المناظر ذات الاشخاص المديدين بحيث لا
تقضي وحدة الموضوع على شخصيات الافراد .

ونذكر من هذه الحقبة مصوراً آخر لعب دوراً كبيراً في تطوير
الفن الفارسي هو السلطان محمد .

ومن آثاره التي تعيننا هنا ، غلاف كتاب ، يحمل صورة صنعت بالدهان
المصغ ، تمثل على ابعاد مختلفة مناظر صيد وقصص .

وفي كل من هذه المناظر نرى الصيادين على ظهور جيادهم يتبعهم الخدم لحمل
البزاة او لتغيير الطرائد ، ولا يعيب هذه اللوحات الا خلوها من النظرة
الواقعية في التأليف العام بين الاشخاص . ولكن الخيول تتميز بالملاحظة
والرشفة والفن في العدة المزركشة التي تملوها ، وبالتنوع في اوضاع
الرأس والقوائم وفقاً لمتنضيات الحدث الذي سجلت فيه .

وفي هذه الحقبة (القرنين السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) نجد المبقرية
التزينية عند الفنانين الفرس تنجلي في ابي صيفي ، في مجموعات السجاد
التي تمثل مناظر الصيد وعراك الحيوانات . واشهر هذه السجادات ،
واجملها ، السجادة المسماة « الصيد » والمنسوجة من الفضة والذهب
والحفوطة اليوم في قصر شونبرن بالنمسا . ففي وسط اطار رفيع يقوم

بالنقوش الممثلة للحيوانات وخاصة الخيل ، واغلبها يعود اما
الى المقاطعات الشمالية والشرقية (الفرات ، الموصل ، ديار
بكر وارمينيا) ويغلب عليها الطابع الايراني ، وإما الى الاراضي
العربية (الشام ومصر) وهي ترجع الى عهد الايوبيين خاصة .
ولكن المجال الذي يطل منه الاحساس الفني على اروع صور
عند الشعوب التي تبنت الاسلام ، هو فن النمسة ، اي فن تزيين
المخطوطات بالصور الملونة الدقيقة الصنع .

ويظهر ان هذا الفن التصويري قد نشأ في البدء لتزيين
المصاحف والكتب الدينية ، ثم امتد الى الكتب الاخرى ،
وخاصة الكتب العلمية المترجمة عن اليونانية والهندية والفارسية
والدواوين الشعرية والسير والمقامات وغيرها . ومن أقدم
الكتب العربية التي ظهرت عليها النمنمات الممثلة للحيوانات ،
كتاب « كلية ودمنة » و « مقامات الحريري » وكتاب
« عجائب المخلوقات » للقزويني .

وتجدر بنا الاشارة هنا الى نسخة قديمة من مقامات
الحريري توجد في دار الكتب الوطنية ببابريس ، وهي
تشتمل على صور لخيالة في كثير من الصفحات . ومنها منظر يمثل
قوماً على خيولهم وبغالهم ، يحترفون بعرس رافعين بيارق ومزامير
طويلة ينفخون فيها . واننا نرى العروس مستقلة هودجاً محاطاً
بهجانة على ابلهم . هذه المناظر الحقيقية المنتزعة من الحياة العربية
تدل على مدى ملاحظة الفنان لحركات الحيوانات ، واوضاع
الاشخاص وهي تنسم بالصدق والواقعية .

واذا شئنا ان نلتصق صور الخيل والناس في أزهى اشكالها والوانها ،
عند الشعوب الاسلامية ، يتعم ان تنتقل الى المدارس الفنية التي نشأت في
تركستان وفارس في عهد المغول بعد القرن الثالث عشر للميلاد . ومن هذه
الآثار مخطوطة لتاريخ الطبري ، في ترجمته الفارسية وتلاً حواشيه مناظر

مرج منطى بصيادين يرشقون النبال وبفوارس ينبشون على خيولهم الكريمة ويطردون بقسيهم ورماحهم الحمر والحنازير والاغنام البرية .

وهناك سجادة اخرى من الصوف ، تحمل في وسطها صورة حقل منطى بفوارس في يوم الصيد ويميط به نطاق مزين بصورة ارواح مجنحة ووحوش في اوضاع هجومية .

ونتتبه هذه الفرصة لنشير الى ان الصفة الغالبة على الخيل التي صورها الفنانون الايرانيون هي الهيف والنبيل المتمثلان بعوامهم نحيفة وعنق مستطيل ، متناسق التقوس ، وبرأس هبالغ في صفه ونخافة طرفة وعينين يشمان ذكاء وحدة ، هذا الى جسد عبل الصدر والردف ، قصر التين مما يعطي معنى القوة الى جانب الاصلة والرشاقة .

والآن ، لو انتقلنا الى عصر الانبعاث في اوروبا ، رأينا ازدهاراً موازياً في الفنون الممثلة لجواد وخاصة في النحت والتصوير .

والتمثال الذي اقامه اندريا « فيروكو » للكوندوتييري « كولبون » يعتبر احدى آيات التماثيل الفرنسية . وفي كينيستي زانيبولو وفراري جمت القبور الفخمة التي عرفتها البندقية . وفوق بعض هذه القبور التي تختصر تاريخ النحت في هذه المدينة ، يرتفع احياناً تمثال جواد يعمل انساناً ملتفاً بدرعته . وهكذا تعود الى ساحل الادرياتيک اسطورة بعت البطل على جواده ، غلداً في صورة الفارس الذي لا يلقي السلاح .

والى جانب التماثيل ، خلف عهد الانبعاث لنا صوراً كثيرة للخيل . ومنها صور اوتشيللو التي تصور بسداجة جياداً ضخمة تمطينا فكرة عن النموذج الشالي للخيل التي كانت منتشرة آنذاك في اوروبا . ومنها صور بنوزو جوزولي المفعمة بالطمأنينة والقوة ، وصور الجياد بريشة « بيزانيلو » الذي كان يتقن التعبير عن روعة الحياة في الخيل العاملة .

وبوجه عام كانت هذه الآثار الايطالية لا تمثل الا صورة كاريكاتورية بعيدة عن حقيقة الجواد في الواقع . ولانستثنى منها الا الرسوم التي خلفها ليونارد ودي فنشي . فان هذا الفنان المبصري الذي كان فارساً خبيراً بالخيل ، قد بلغ من تعلقه بها ومن معرفته بشؤونها انه ألف كتاباً خاصاً عن تشريح الخيل وتكوينها . وهذه الخبرة قد اظهرها في مجموعة رسومه ، وخاصة الرسوم الحاطفة التي كان يهيىء بها تصميم التماثيل الضخم الذي كان ينوي اقامته الأمير فرنسيسكو سفورزا والرسوم التي كان يعد فيها لوحته عن معركة « انجباري » . وهذه الرسوم تظهر ادراكاً عميقاً لحركة الخيل في ركضها واحضارها مما يضع دي فنشي في خط « فيدياس » وكبار الفنانين الذين التقطوا حقيقة الحيوان المتحرك قبل مولد السينما .

ولرفائيل لوحة باقية في احدى قاعات الفاتيكان تمثل « طرد هليودور من الهيكل » ويبدو ان الفنان اعطى الدور الاول فيها لجواد الملك . وبين الرسامين الذين صوروا الخيل علينا ان نفردهم مكاناً خاصاً للرسام الفلامنكي روبنس فهو لم يكتف بسان وضع في صور هذه المخلوقات كل موارد عبقريته وانما جمل منها اكثر الاحيان الموضوع الاساسي لتأليفه الرحبة .

ولكن بعد القرن السادس عشر بدأت الخيول الغليظة المتميزة الى النموذج الشالي والتي كانت شائعة في اوروبا بالتراجع امام غزو الخيول المرية . وهذا الغزو الذي بدأ منذ الحروب الصليبية قد بلغ اوجهه في القرن السابع عشر عندما شرعت بعض البلدان الاوروبية تتبع سياسة ثابتة باستيراد الخيول المرية الاصلية لتحسين خيولها . مما ادى الى قيام المرق الانكليزي الاصيل والمروق الاخرى الخفيفة الرشقة . وقد ساعد على انتشار هذه الخيول الكريمة تحلي الفرسان عن عادة لبس الدروع الثقيلة في الحروب واقامة سباقات للخيول منتظمة في اكثر المدن الكبيرة .

ويعطينا الرسام الاسباني « جويلا » ، الى جانب الصور الرسمية التي تمثل جياداً اكثر نبلا واصالة من الملوك الراكبين ظهورها ، صوراً تمثل دراسات عن عالم مصارعة الثيران وتظهر الجياد الاندلسية في منافستها للمتفرجات الحسان ، بحلاوة اللقنات وخفة الحركات ورساقها .

وبعد الهبوط الطاريء الذي اصاب التعلق بالخيل في ايام الثورة الفرنسية التي شن حروبها متطوعون لم يكونوا يملكون دائماً ثمن الجواد ، هذا الحيوان - السلاح الذي كان وقفاً على النبلاء ، عادت الخيل الى احتلال مكاتها السابقة مع الحروب النابليونية ، واعتماد نابليون على الخيالة السريعة لنجاح حملاته الصاعقة . وان اجمل اللوحات التي خلدت العهد النابليوني هي تلك التي تحمل فيها الخيل المكان البارز . وفي ذلك العهد ظهر اكبر مصوري الخيل « جيريكو » و « جرو » و « ديلاكروا » و « فيرنيه » .

وقد عرفت المصور الحديثة رسامين كثيرين اهتموا بتصوير الجواد . ومنهم الانكليزي « ستابز » Stubbs الذي يعتبر اول مرحلة في ارتفاع الفن الانكليزي لتمثيل الحيوانات وهو معروف بكتاب وضعه عن « تشريح الخيل » وتذكر له لوحة تمثل « هجوم اسد على جواد » ، وتذكر بحادثة واقعية رآها الرسام في مراکش . وتمتاز اللوحة بنض نادر بالحركة وبمعاني الرعب والسرعة وانتفاض الحياة التي تأتي ان تركع امام الموت ، <http://www.>

ومنهم « ايم مورو » الذي سبق آلة التصوير في التقاط الحركات الصحيحة للجواد الراكض والذي لا يضاهي في فن تصوير الحيوان . ومن كبار الفنانين المحدثين الذين عتوا بالجواد تذكر الرسام « ديجا » الذي كرس الكثير من فنه للتعبير عن كل الحركات والرعشات التي تسيطر على عالم ميادين السباق . و « جوجان » الذي عاد من « هايتي » بصور لجياد بدائية ترعى او تشرب في اطار من الطبيعة يتسم بنداوة الارض البكر ويحمل طابعاً أثرياً ولا واقعياً من الالوان والاشكال يقربه من فنانات الفنانين الفرس . و « سورا » Seurat الذي يعطي في لوحته « السيرك » صورة لحساء تقوم بالعباب بهلوانية على ظهر جواد يطير في الخلبة والناس من حولها يخطوفون الانفاس . وتتم اللوحة بطابع من الدعاية والبراعة . وفيها اختصار للخطوط يذكر بالفن البدائي لانسان الكهوف وفيها رؤيا خاصة لاشكال الاشخاص والحيوان ، يحمل من هذه الكائنات الحية اشياء اقرب للماكينات . ولا عجب فانتا قد دخلنا العصر الالي . والحضارة الالية بدأت فعلها في تخوير الاشياء ومفاهيم الانسان لملاقاتها مع الحيوانات والطبيعة .

ولكن هذا الحديث يجرنا الى ميدان آخر ، ليس مباحاً لنا خوضه في هذا المجال .

علي سعد



نقطة الوعي التصويري في مصر

قام إيميه آزار
بجملة وحيد النقاش

[إن الفنان المصري الحديث قد برر وجوده بمجوده الطويلة رغم ما صادفه من قيود العرف المدرسي الرث الذي جلبه الغرب وشجبه النقد الدعي]

إيميه آزار *

منذ ان أصبحت مصر دولة اسلامية، لم يعد هناك من رسام مصري. ذلك لاننا في الحقيقة لا نستطيع أن نسمي رسماً تلك النعمة الفارسية Miniature Persane، ولا هذه التصويرات الشرقية التي نقلت إلى هذا البلد في أوج العصر الفاطمي وأدركها الاخطاط في اثناء تقلبات العصر المملوكي . وإذا لم تدهش هذه البداية أحداً ، فنحن على يقين من أننا سنثير الدهشة في بعض النفوس عندما نؤكد ان الرسم المصري الخالص قد بدأ بمعجزة حوالي عام ١٩٤٦ م . ومبعث هذه الدهشة أن الكثيرين ما زالوا يعتقدون أن باستطاعتهم حصر هذه البداية في السنوات الاولى من هذا القرن . واعتقادهم هذا لا يعني شيئاً ، إذ ان الرسم الذي يتحدثون عنه قبل عام ١٩٤٥ قد احتفظ ، على نطاق واسع ، بما يطالب النزعة التأثرية الإيطالية L'Impressionisme

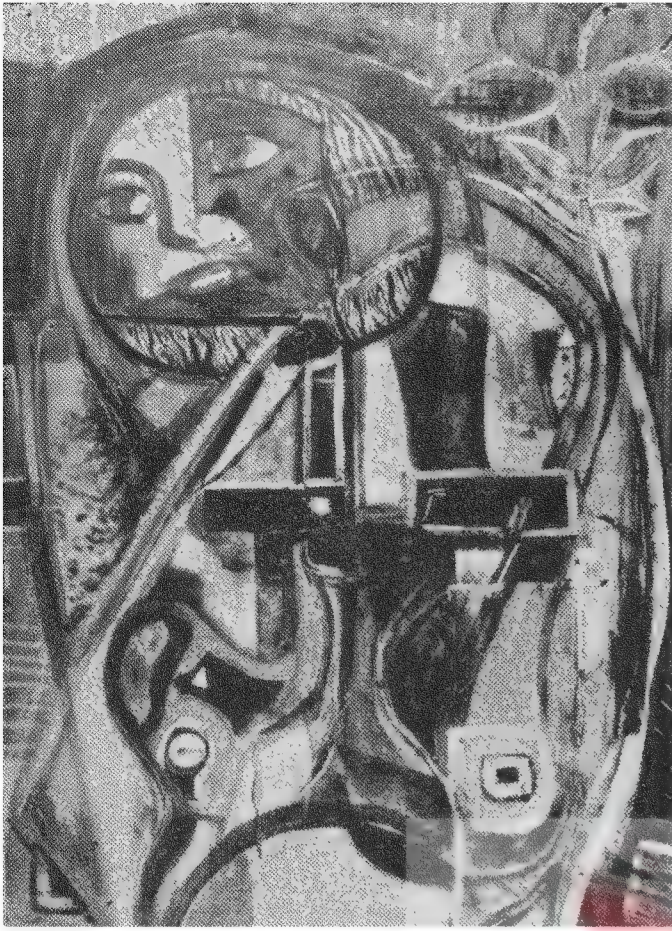
* إيميه آزار Aimé Azar ناقد من نقاد الفنون الجميلة الذين تخصصوا في دراسة الفن المصري في تطوره خلال المراحل التاريخية المختلفة، ودراسته لا تعتمد فقط على أسس نظرية ، بل تعتمد أيضاً على التحليل الدقيق الواعي لكل أعمال الفنانين الذين مثلوا تلك المراحل خير تمثيل . أخرج حتى الآن أكثر من خمسة عشر كتاباً عن الفن المصري الحديث ، وهذا المقال الذي نترجمه هو مقدمة الجزء الاول من كتابه الكبير عن «تاريخ الفن المصري الحديث» الذي ظهر منه حتى اليوم ثلاثة اجزاء . وهو جزإثري الاصل ، فرنسي المولد ، مصري الجنسية .

الكوميديا الانسانية - المهر رائف



التي كان يتلها سيجانيني ، او النزعة الشككية في حدودها الضيقة التي كان يوحى بها جياكومو فافريتو ، هذا الى جانب وجود النزعة الاكاديمية التي كانت تفرضها مدرسة الفنون الجميلة . وإذا كانت هذه الفترة قد أوجدت في مصر رسامين يستحقان الاهتمام كنجاشي وسعيد ، فإنه ليتبين لنا مع ذلك انها لا يكونان مدرسة تتمثل فيها الروح المصرية ، لان نجاشي ، بطبيعته الحساسة ، اراد ان يخضع مزاجه الشعري لنظريات غريبة محض ذهنية (كمذهب لوت Lhote مثلاً) ، وأن سعيد كان خاضعاً لمؤثرات لا تمت إلا بصلة واهية الى الشخصية المصرية : فكان متأثراً في تكوين لوحاته باتجاه عصر النهضة « Fuatroceto » ، وفي خاصة ألوانه الزاهية باتجاه الفن الفلمنكي Flamand ، حتى أنه كان من الطبعي جداً الا يكون تطوره نضجه الشخصي مستمداً من البيئة التي ولد فيها إلا في حدود جد ضيقة . ثم كانت جماعة « الفن والحرية » التي قاوم اعضاءها النزعة الاكاديمية بتبنيهم بعض الاتجاهات الغربية محاولين أن يقاربوا بينها وبين الروح المصرية ، كالسريالية والتكسيبية والفوقزم Fauvisme والنزعة التعبيرية . وفوق ذلك ، فان كثيراً من الافكار الاجتماعية ، والانكار التي لم تنضج بعد ، قد غمت مجال الرؤية لدى هؤلاء الرسامين (باستثناء كامل التلساني وفؤاد كامل ورمسيس يونان) . وقد أحدث هذا نتيجة خطيرة ، ذلك ان إحدى النزعات الشائرة ضد الاتجاه الاكاديمي تلونت بالروح المحلية المصرية ، بالرغم من أن اختياراً تلقائياً كان يشق لنفسه الطريق نحو المدرستين السريالية والتعبيرية . وكان القباني مع ذلك قد أنشأ معهد التربية في عام ١٩٣٠ ، وكانت تلك هي نفس الروح التي دفعت شفيق زاهر ومحمد عبد الهادي ، اللذين كانا يستمدان منهاجها في التربية من ديوي وريد ، الى تأسيس معهد التربية الفنية حيث بقيت شخصية يوسف العفيفي هي الشخصية البارزة ذات الاثر البعيد .

وقد استغل حسين يوسف امين - الرجل الذي كان عليه ان يصنع المعجزة في الرسم المصري - جميع الوسائل التي كانت هذه المؤسسات تضعها تحت تصرفه لكي يكوّن تلاميذ . واذا قلنا بان هذا الرجل قد عمق ثقافة عن طريق اتصاله بالمدارس الفنية في فرنسا ، وإيطاليا واسبانيا والبرازيل فلن يكون هذا القول كافياً لتبرير غريزته التي تنزع دائماً للبحث عن مواهب ، ولا صبره العجيب الذي جعله يتابع تلاميذه منذ بداية دخولهم الى المرحلة الثانوية حتى خروجهم من كلية الفنون الجميلة . وليس منهجه الذي كان يصطنعه في الكشف عن شخصية التلميذ ، وتنميتها ، ثم تنظيمها بعد ذلك



زهرة الشر - لفؤاد كامل

تندمج فيهم شخصية حسين يوسف امين . هذا الرجل ، كما قلنا ، قد تفتق وجوده عن معجزة في الفن المصري . فهو في الحقيقة قد اكتشف اولاً مجموعة من الرسامين في بعض الاوساط الفنية في مصر . ولم تكن هذه الاوساط فقط بعيدة كل البعد عن الفن ، وعن القيم الفعلية ، وعن الروح السمجة التي يخلقها الفن في الانسان ، وعن البحث في داخل الفرد ، غير مدركة لمعنى ان يتحمل انسان ما مسئولية رسالة يؤديها ، بل وكانت ايضاً ، بسبب من وقوعها تحت ثقل التقاليد القديمة ، تفهم الفنون التشكيلية على انها خطيئة ، وتفسر موقف الفنان الحديث ، الهادف الى التطور وانماء الوعي ، على انه من عمل الشيطان ، ولا يمكن ان يكون مقبولا باي حال في نظر المفهومات الرجعية ذات النفوذ المطلق . واذا لم نلق بالاً الا الى الصورة المادية لحياة الانسان اليومية وما تفرض عليه من سطحية في الانفعال ، فتجرده بذلك من الحسوبة الفكرية بشكل يشير الدهشة ، والى الاتجاه الرجعي الذي تسرب الى الحياة الاجتماعية ، والى الاوهام التي حولت بعض الافعال الخاصة التي يمارسها الناس

بكاف لتفسير حماسه العجيب الذي كان ينفقه خلال الندوات التي كان يعقدها في منزله الصغير المنعزل عند سفح الاهرام ، والتي تمخضت بعد ذلك عن « جماعة الفن المعاصر » حيث اصبح جميع الفنانين المشتركين فيها ذوي اهمية مرموقة : كمال يوسف ، مجلى ، مسعودة ، الجزائر ، محمود خليل ، ندا ، ورائف . وقد ساهم حسين يوسف امين في انضاج شخصيات الرسامين بتخليصهم من قيود الكوزموبوليتيزم Cosmopolitisme كما يتوصلوا الى اكتشاف العنصر « العالمي » في الفن . فعالمنا ادرك مدى اقترابهم في فنهم التشكيلي من النكتة الادبية ومن التفسير الموضوعي للاشياء ، بدأ محاولاته لابقاظ وعيهم على قيمة عاملي الوحدة Unité والتركيب Synthèse في صنع اللوحة ، وذلك بأن تنسجم في مجموعة واحدة متماسكة كل حركة ، وكل وضع ، وكل صفة جوهرية من صفات الموضوع كما ارشدهم الى اهمية الدراسة الدقيقة للعناصر المختلفة التي تتكون منها اللوحة ، والعلاقة بين صفاتها الجزئية على انفراد وبين التكوين العام ككل ، سواء اكان ذلك من الناحية البلاستيكية او من ناحية الانحاء الذي تحدثه في النفوس الاشكال الخارجية Les Formes . وقد خلق حسين يوسف امين روح جماعته عندما جعل كل عضو فيها يوجه اهتمامه الى اختيار الموضوع الذي يتلاءم مع مزاجه ، ويعالجه بأشد الطرق البلاستيكية طواعية للكشف عن هذا المزاج ، وكذلك الى فهم الاشياء من خلال الفلسفة الشخصية الاصلية التي ينميها كل عضو بوعي في داخله . وكل هذا ليس بكاف كتبرير لوجود القيم الجمالية التي خلقها تفاعل المجموعة فيما بينها ، ولأناقلم المدرسة التعبيرية بالبيئة المحلية ، الى آخر الخطوات التي خطتها جماعة الفن المعاصر بنجاح فائق . لا . فجميع هذه التفسيرات التي قلناها سابقاً لا يمكن ان تكون كافية بحال . ذلك لانه لم يعد اهتمام الرسام المصري مركزاً في ان يصبح نتاجاً فنياً للمدرسة الايطالية او الفلمنكية او مدرسة باريس ، ولا ان يقتفي آثار الرسامين المعاصرين ، الكبار منهم او الصغار في اوربا او في اي مكان آخر . وهو على الاخص ، لم يعد يهتم بأن يعبر عن فكرة بلاستيكية ناقصة ، غير مصرية ، لم تنضجها التجارب المستقاة من الشروط النفسية والاجتماعية والتاريخية والجغرافية لهذا البلد ، تماماً كما كانت حالة جميع اولئك الذين رسموا في مصر ، حتى الممتازين منهم ، قبل ان

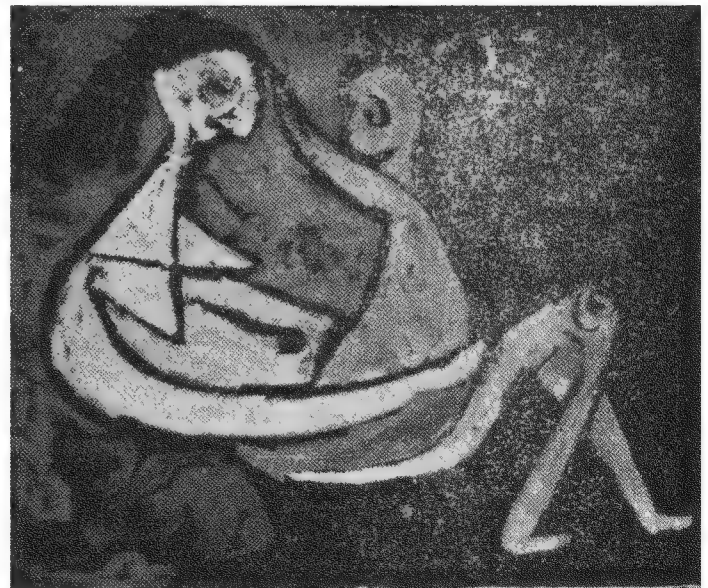
للفنانين المصريين الصغار ، ودعمه اصوارهم على تادية رسالتهم .

واخيراً فانهم قد بحثوا طويلاً حتى توصلوا الى ان الوسائل الفنية الاوروبية لا مفر لها من ان تكون خاضعة لحاجات التعبير المحلي الخالص الذي استنبطوه من حياتهم بعد ان كان مختلفاً تماماً فيما قبل ذلك ، وشرعوا في تطويره ابتداء من درجة الصفر . وادركوا ان مهمة هذه الوسائل ، على تباين انواعها ، لا بد وان تنتهي من اللحظة التي تصهرها فيها التجربة وطول المراس مع الوسائل المحلية . وانه لمن الممكن ان يدوم طويلاً ذلك التوافق القائم بين وسائل التعبير وبين الشيء المعبر عنه ، كما يمكن ان يمتد في المستقبل ما دام الفنانون المصريون يواصلون بذل مجهوداتهم بلا توقف . إن هؤلاء الفنانين قد ولدوا بالفعل ، وتمت في وجودهم معجزة كبيرة . ومنذ الآن ، لن نكون ضعيفي الامل في النجاح ، ذلك لان هذا النجاح قد اصبح في حدود الامكان .

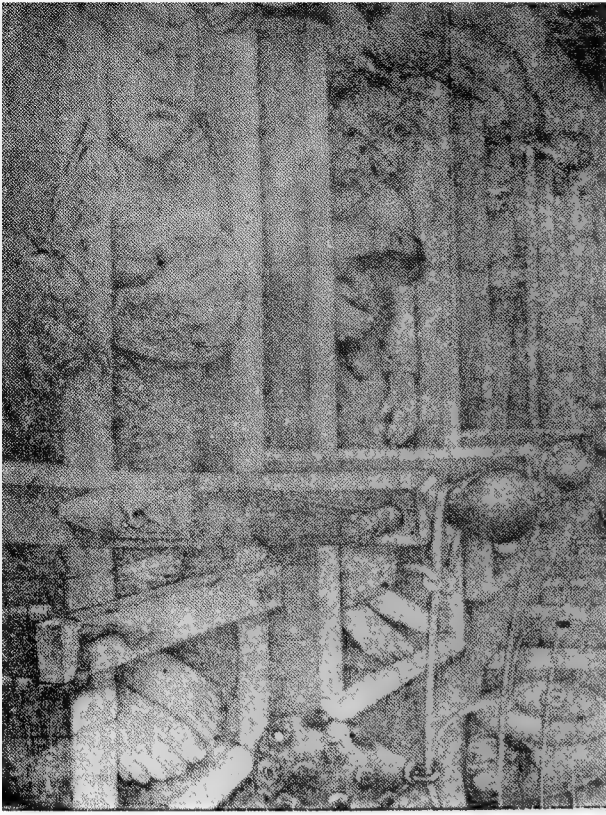
ولكن نستطيع ان نقرب من موضوعنا اكثر ، فلنتعرض قليلاً لتاريخ جماعة الفن المعاصر . فهذه الجماعة قد خلفت الجماعات التي وجدت كنتيجة مباشرة رد الفعل الذي أحدثته الاتجاه الاكاديمي فيا بين عامي ١٩٣٧ و ١٩٤٥ كجماعة « المحاولون Les Essayistes » و « جماعة الفن الحر » L'art. Indépendant التي أنشأها جورج حنين ، وجماعة « الفن والحرية L'art et la Liberté » التي كان يأخذ مكانه فيها رمسيس يونان الى جانب فؤاد كامل وكامل التلساني . كل هذه الجماعات قد لعبت دور « الموقظ » للوجدان الفني ، أو ، على حد التعبير المفضل عند جيد ، دور من يشير الفلق Inquiéteur » . وابتداء من عام ١٩٤٦ نظمت جماعة الفن المعاصر أول معارضها في شهر مايو بصالة الفن في اليبس فرنسيه بالقاهرة . وكانت مجموعة الاعمال المعروضة ، وهي ١٩٠ لوحة ، قد احدثت في نفوس النقاد والجمهور احساساً بالدهشة حتى ادركوا جلياً انهم كانوا يشاهدون حادثة حاسمة في تاريخ الفن المصري الحديث ، على الرغم من انها لم تكن قد وصلت الى اوج ازدهارها بعد . وكانت جميع الاعمال المعروضة إما موضوعات من الحياة الشعبية ، او موضوعات تحوي إيماءات الى الواقع الاجتماعي آنذاك . وكانت هذه الموضوعات او تلك تخضع في لحظة خلقها للعالة النفسية

١ وفي نفس التاريخ ظهرت مدرسة حامد سميد وجماعة الفن الحديث ومنذ هذا الوقت ضاعت مدرسة حامد سميد وسط قيم جمالية هادئة الى نقل الطيعة نقلاً أميناً . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى بدأت جماعة الفن الحديث تتطور من ناحية التكنيك ، وتمثل هذا التطور في : جودة ، واسحاق ، وجاذبية سرى ، وسيد ، ولكن كان ينقصهم الاصاله المحلية في معالجة الالوحات (باستثناء جاذبية سرى) ومن بين الفنانين المستقلين تماماً نذكر حامد عبدالله ونحبة حليم .

في هذه الاوساط الى تهويمات سحرية ، فان هذه الاتجاهات جميعاً قد صاحبها جهل تام لا بشرط الحياة خارج نطاق هذه الاوساط فقط ، ولكن جهل بالفن في شتى صوره . وه ظاهره . ثم بعد ذلك ، ادرك هؤلاء الفنانون اليافعون ، عن طريق حدس مدهش ، ان رسالتهم الشخصية ستجد موضوعها الحقيقي في الاحماق اللاواعية ، خلف ذلك البكس الذي لا يفصح ، وراء تلك الظلمة العمياء حيث تفرض شروط الحياة على الانسان انتفاضات منددة بالمأساة ، في تلك الاوساط التي كونتهم والتي كانوا يخرجون منها . وهكذا ، لم يكن لوعيمهم بد من ان يتمرّد على كل ذلك . ولكن الشخصية الشعبية في هذه الاوساط ، تلك الشخصية المعتمة ، الدرامية الشديدة القسوة ، ذات المزاج السوداوي ، كانت مغلقة الوجدان على اعمال هؤلاء الفنانين . وكان تمرّد وعيمهم ايضاً يرجع الى ان هذه الاوساط تمثل الغالبية العظمى من سكان الشعب ، تمثل الجذور العميقة التي تربطهم ، كفنانين ، بتربة ارضهم ، تمثل المعنى المصري الخالص في اعمالهم ، تمثل ذلك الصوت المجهول الذي لم تنصت اليه اذن بعد ، والذي كان عليهم في تلك الفترة ان يسمعوه للعالم عن طريق الفن . ولأول مرة ، من خلال انتاج فني غض ، يوضح بالحياة ملحاً على فهمها ، ترى ان مصر ، التي كانت تشكو من الحظ العاثر لفنها ، تشور وتؤكد . وما كانت تلك الثورة المصرية الخصبه الا اثباتاً وانتصاراً ، نتيجة لسيطرة الوعي الاجتماعي الذي خلقته الاعمال الفنية



الجمدة - لنحبة حليم



تكوين - لعبد الهادي الجزار

بأعمال سحر رافع ، وعبد الهادي الجزار ، وحامد ندا . وابتداء من ذلك التاريخ ، شرعت الجماعة في تنظيم معارض منفردة لكل فنان على حدة نذكر منها المعارض الاولى : ففي نادي الحمامين كان معرض سحر رافع عام ١٩٥٠ ، ومعرض ابراهيم مسعوده في اليبس فرنسيه من نفس العام . وفيما بين عامي ١٩٥١ - ١٩٥٢ أقام الجزار وكال يوسف معرضاً في متحف الفن الحديث ، بينما نظم حامد ندا معرضه في نادي المعلمين بالجزيرة . وفي سنة ١٩٥٤ أقام مجي ومحمود خليل ١ معرضيهما ، الاول في نقابة الصحفيين والثاني في جماعة الصداقة الفرنسية . وقد ساهم جميع اعضاء جماعة الفن المعاصر بأعمالهم في المعارض التي اقيمت في متحف الفن الحديث سواء في القاهرة او في الاسكندرية .

وقد ذكرنا كل هذه الحقائق جميعاً لاجساسنا بأنها ذات اهمية كبيرة في فهم التطور التاريخي للرسم المصري . واننا لنرى ان من المفيد جداً لاثام هذا الفهم ، ان نبحث عن الصفات المشتركة التي تدني هؤلاء الرسامين من بعضهم وتؤلف بينهم الى الدرجة التي يكونون فيها جماعة تجدهم نفساً الآن في مقدمة حركة صاعدة للفن المصري . ربما كانت العوامل التي تجمعهم هي المنابع التي يستقون منها فنهم ، والوحدات الجزئية المتجانسة في نوعها . وذلك ايضاً هو ما يميز كلاً منهم عن الآخر بشكل طبيعي .

ويتضح لنا ، بشيء من التأمل ، ان الجميع جادوث في

١ توفي هذا الفنان الشاب في اكتوبر الهادي عن اربعة وعشرين عاماً . المترجم

أو مزاج الفنان . فتارة نرى اللوحة تضج بصراع درامي عنيف ، وتارة اخرى نرى المنصر الشمري يتفرق من خلال الخطوط والالوان ، كل هذا دون الاخلال بطبيعة المنصر البلاستيكي ، بل على العكس ، فسان المنصر البلاستيكي كان محافظاً عليه بدقة في كل عمل من هذه الاعمال المتبدئة ، في داخل حدود الحاجة الوقتية التي يشعر بها كل مبتدئ . عندما يكون ملزماً بأن يسيطر على تصميم من تصميماته ، أو يستنبط حجماً ، أو يقارب بين درجتين متباعدتين من درجات اللون .

وبعد مضي سنتين ، افتتحت الجماعة معرضها الثاني في نادي خدمة الشباب ، واخذ الدكتور عبد الرزاق السنهوري على عاتقه ، وكان وزيراً للمعارف العمومية حينئذ ، دراسة جميع الاعتراضات التي رفعا اليه بعض المدرسين والمفتشين بأكية الفنون الجميلة . وإن التصريح الذي نشره بعد عدة أيام من افتتاح المعرض في جريدة المصري لآخر بشتى الماني في هذا الموضوع : « إن هذا الفن ليعمل في ذاته معاني شتى . وعلى الرغم من انني لا أستطيع ان افهم بمق كل ما يعبر عنه ، إلا انني مع ذلك مقتنع تمام الاقتناع انه يمثل عصرنا تمام التمثيل ، وسوف يكون له تأثير حاسم في الفن المصري كله . » ومع ذلك فقد ثارت مناقشات حامية . وتصدى التربوي مسيو فيولا Viola مع الناقد جورهولد Gurhold للإجابة على مهاجمات الصحافة العربية والصحافة في الخارج . أما مسيو جورج ريمون G. Rémond فقد آزر جماعة الفن المعاصر مؤازرة قوية . وفي متحف الفن الحديث القى الاستاذ حنين يوسف أمين محاضرة تحوي دفاعاً جديراً بالذكر عن كيان الجماعة كان من نتائج ان بدأ المسئولون يساهمون في انماهم بشكل ملحوظ . وفي نفس العام اشتركت الجماعة في المتحف الدولي بالقاهرة . وفي عام ١٩٤٩ اقامت معرضاً في جمعية الشباب المسيحيين ، وفي نوفمبر من نفس العام أقيم معرض في « الدافايون دو مرسان » Pavillon de Marsan بباريس ، وكان هذا هو أول اتصال لنا وللكونت فيليب دارسكوت Philippe d'Arschot

١ جريدة « المصري » يوم ١٩٤٨/٦/٤
٢ يتحدث الكاتب عن نفسه ، فقد شاهد هذا المعرض أثناء إقامته بباريس ومن يومها بدأ دراساته عن الفن المصري . المترجم



شم النسيم - لحامد عبد الله حامد

البحث عن اقامة علاقة متينة بين البيئة ، التي هي موضوع دراستهم ، وبين الفلسفة التي تكونها هذه البيئة لنفسها ، من ناحية أخرى بين روح التكنيك وبين توافقه مع الموضوع الذي يعالجه . وعن طريق هذه العلاقة المزدوجة تنجلي بوضوح الصفات النفسية للفنان الذي هو مؤلف اللوحة .

وان القيم الجمالية التي خلقتها الجماعة ، مهما كان اختلاف كل فرد من افرادها عن الآخر في الظاهر ، تتجه داخلياً إلى اقامة مركب من العواطف ينزع الى التعبير عن المصرية

الصادقة في كل شيء من خلال المشروع الذي يقوم الفنان بتنفيذه ، حتى اننا نجد هنا في مصر نزعة تعبيرية متفردة تمام التفرد . فما دامت لا تستعير من الغرب سوى الايقاع الشكلي ، فانها تصبح في صميمها وطنية تامة (وهذا هو الذي يعطي اهمية لاجتات الاستاذ حسين يوسف امين ، التي تعتبر نقطة الانطلاق في خلق بعض الامزجة التحليلية تجسدت قيمتها فيما بعد في شخصية ماهر رائف مثلاً) . والحقيقة ان مجموعة « المستنجات » و « مناظر المقطم » بالرغم من ان الروح التي صنعتها تظل مخالفة لمفهوم رائف ، فانها لا تنفي وجود النظام التحليلي كاملاً كاساس لاعماله . وفوق ذلك فان دراساته تلك تتكشف عن شخصية غضة ومحمومة . وإنا لنلاحظ دوماً في رسوماته النادرة ان صلابة طريقته في الاداء ومهارته في التكوين تنضوي جميعاً تحت تناسق شخصي اكيد : يشهد على ذلك لوحاته المسماة «راقصة نوبية» و«الفنانون الشعبيون» . والقيم الجمالية للجماعة كذلك ، تؤدي الى الرمزية التي تلعب في الحقيقة دوراً متسلطاً في اعمال كثير من اولئك الرسامين الصغار ، على الرغم من ان هناك نزعة عقلية زخرفية تستدعي في الذهن طريقة الارابيسك Arabesque ، تسود في اعمال رافع مثلاً ، وان هناك نوعاً من الحفر Graphisme ، يبدو



راقصة من بلاد النوبة - لحسين يوسف امين

انه من آثار الكتابات العربية في عصورها الاولى ، يسرى خلال مجموعة من اعمال الجزار ، ونوعاً من السكونية Statism التي تكاد ان تكون فرعونية تسم اشكال ندا القلقة . واذن فاننا نلاحظ ان الذي يميز كل واحد من هؤلاء الفنانين الثلاثة نواه موجوداً عند الاثنين الآخرين ، وان الثلاثة يجدونك ، كل بلغته الخاصة ، عن الخوف الذي يسود الحياة الشعبية في مصر ، عن عاطفة الشؤم التي تثقل كاهل هذا الشعب وعن الثورة العاجزة في مواجهتها للورثة ، وعن استسلام من يفكر

داخل هذا الجحيم الابكم للقدر ، هذا الاستسلام الذي تقسره خيبة الآمال المتوالية ، والهزائم التي منيت بها الروح المناضلة ، وتستطيع المعرفة ان تلقي عليه ضوءاً كاشفاً . وبينما نرى الجزار يحقق هذه الفكرة مثلاً تحقيقاً عميقاً بواسطة التأثير الذي يجده عن طريق التراث الروحي للاجداد ، فاننا نجد ان كمال يوسف ينصر فيها منطقياً اكثر فاكثراً على المعضلات البنائية للشكل . واننا لنرى كذلك انه بينما يطور مسعود في رسوماته حساً شعرياً عالمياً ، ويجهد رافع في البحث عن نوع من العالمية في التصوير ، فان الاثنين يعرضان العوالم

الاخرى كعلم ، كشيء يظل دوماً هارباً من التأمل الذي يعاود اكتسابه ببطء . ويتخذ الاثنان أيضاً كنقطة لانطلاقهما القدر التراجيدي والمهمود الذين يغلفان الحياة المصرية ، ويكوتات جوهر « العالم المصري » .



ترجمة وحيد النقاش

الحب والنفوس

قصة بتميم الدكتور
عبد السلام الجبالي



الامبراطوري ثمن حلة فضة للسيدة الوالدة لا بدللجهايرمن ان تراها ولوفي صورة على جدار ... خير من كل هذه اللوحات المترفة الباردة لوحة في زاوية القاعة التي انت فيها او التي تليها ، ارجو ان تكون استوفقتك كما استوفقتني مرات . ان اسمها «الاختان» لـ شاسيرو . كم احب هذا الفنان ذا الريشة المذبة اذا رسم الحنان ، المنبهة اذا رسم الرغبة والشهوات .

ليس هذا ما اريد قوله لك . لقد وعدتني ان تختار لزيارة اللوفر يوماً جيلاً ، مشرقه شمس . ورجوتك ، كما كان ملوك سالف الازمان يطلبون من قادة جيوشهم ، الا يقضوا الاختام

عن اوامرهم قبل بلوغ اسوار المدينة المهاجة ، رجوتك ان لا تقض رسالتني الا امام لوحة معينة سميت لك اسم راسها . اذن فالشمس ساحلة الآن في ساحة قصر اللوفر ، وعلى ازهار حديقة التويلري وعلى امواج السين ، وهذه اشعتها تتسلل من السقف الزجاجي للقاعة التي انت فيها فنفي ولا تبر . في هذا الضوء المصفى الذي تكتب فيه الوان الاجساد العارية المرسومة رواء طاماتني كلما وقفت موقفك ، في هذا الضوء تطلع يا حبيب القلب الى الصورة التي تقف امامها ، تطلع واذا كر ، على كونك بعيداً عن فيلا كارلوفا على شاطئ بحيرة كومو ، انك امام صورة الحب والنفوس ، صورة آمور وبسيشه (...)

هنا وقع الفتى الغريب رأسه متطلماً ، مطيحاً بذلك الكلمة الآمرة التي قرأها في الرسالة . تطلع الى السقف الزجاجي فوقه الذي كان يخترقه نور صاف متجانس لعله كان يحسبه نوراً صناعياً لولا ان الوهج الذهبي فيه كان ينبيء بانه نور الشمس قد اخترق زجاج السقف . تطلع الى الناس حوله والى اللوحة التي كان يقف حيالها . كان يلم وقد قرأ الصفحة الممدنية تحتها ان هذه اللوحة صورة آمور وبسيشه ، وانها من رسم البارون فرنسوا جيرار . وكان جال اللوحة وروعة موضوعها وتلك الالوان البديعة التي بدا فيها الجسمان العاريان ، جسما آمور وبسيشه ، وقد انحنى آمور مقبلاً في ضياء الفجر حبيبته الغافية ، كل ذلك كان خليقاً بأن يستغرق من الفتى نظراته وخواج ذاته . ولكن هاتين الكلمتين ، آمور وبسيشه ، قد احتيا في نفسه ذكرى ، ان لم تكن قديمة ، فقد حالت بينه وبينها ايام طويلة ومساغات بعيدة . ملأت عليه تلك الذكرى نفسه ، ولم تكن وقفته حينذاك وقفة قاريء رسالة ولا مستيد ذكريات سالفة ، فراجع الى مقعد مستطيل وسط القاعة ، وهناك جلس واضعاً ساقياً على ساق واخذ وهو يتطلع الى آمور مقبلاً ببسيشه يستعيد في خاطره لحظات ذلك الصباح ، منذ شهرين ، على ضفة بحيرة كومو في شمال ايطاليا ، وعلى افرز ذلك المقهى في ضوء الشمس الساطعة وفي مهب نسيم منطقة البحيرات العليل .

في ذلك الصباح حين عجز الفتى الغريب ، وكان غريباً في تلك البقعة من ايطاليا مثله في متحف اللوفر بباريس ، حين عجز الفتى الغريب عن افهام ساقى المقهى الايطالي قصده ، سمع صوت فتاة تخاطبه بالانكليزية :
— هل استطيع معاوتك ايها السيد .

ليست قاعات متحف اللوفر ، في باريس ، الفاصة بالزائرين في كل ساعة من ساعات النهار ، مكاناً غتاراً لقراءة الرسائل الشخصية . ولكن فتى غريباً اسود الشعر اسر الحيا كان يقف في هذا المتحف في قاعة واسمة غطت جدرانها لوحات رائمة لفنانين فرنسيين في عهد الامبراطورية الاولى ، بدا كأنه قد نعد ان يقرأ رسالة له في هذا المكان دون ان يأبه للزائرين المتناهبين ، المتنافين من لوحة الى اخرى ، المتطلعين اليها عن بعد ، المتعجبين فيها عن قرب ، المنحولين من ناحية الى ناحية ليتبينوا من كل صورة دقائقها في مختلف زوايا المنظور . اقترب هذا الفتى اولاً من لوحة كبيرة كانت تغطي جزءاً من احد جدران القاعة التي كان فيها ، وبعد ان انحنى كأنها يريد التثبت من اسم تلك اللوحة واسم الفنان واسمها ، ابتعد قليلاً حتى امكنه ان يشمل الصورة بنظرة واحدة ، ثم لم يلبث ان اخرج من حبيه ملفاً فضه عن رسالة مطوية . ودون ان يجيد الفتى الغريب عن موقفه ليفسح لمن يليه من رواد المتحف ، رفع الرسالة الى مستوى عينيه وطفق في قراءتها لنفسه .

كان يبدو من حركة شفتي الفتى الغريب حركة خفيفة اثناء قراءته الرسالة انه لم يكن يفهم لغتها بسهولة . ذلك لانها كانت مكتوبة بغير لغته ، كانت مكتوبة بالانكليزية وهي لغة كان الفتى يعرفها دون ان يجيدها الا جادة النامة . لذلك كان يقرأ ببطء ويهمس بالكلمات ليستبين بلفظها على تفهمها . ما الذي كانت تقول تلك الرسالة ؟ ... ان هذه هي ترجمتها :

ايها العزيز :

انت الآن في متحف اللوفر قد انتهيت الى القاعة التي وصفنا لك . قد تكون لوحات دافيد وجيريكو واضرابها تلك الصور الرسمية الحافلة بالارادية الارجوانية والداتيل المذبة قد لغت نظرك وانت تزور اللوفر لأول مرة . ولكنك معي فيما اعتقد بأن هذه اللوحات على كمالها ليست هي الفن الصحيح . وراكم صورة تملأ جداراً بكامله ، لوحة تنويج نابليون . هل تعلم ان ليتيسيا بونابرت ، ام الامبراطور ، لم تحضر الاحتفال ولكن دافيد اثبتها في لوحته رغم انف الحقيقة التاريخية ؟ ما كان الفنان المسكين يستطيع ان يفعل غير هذا ، فقد تكلف البلاط

يصحب هذه الصبية الفاتنة غير هذه . فضحك قائلاً في مرح :

— ولم لا يا عزيزي ؟ الى فيلا كارلوتا ...

فتفت وكأنا اعداها مرحة :

— نعم الى فيلا كارلوتا، لنحج الى راثمة كانوفا ... آمور وبسبشه ...

حين بلغ الفتى الغريب في خواطره هذا المبلغ تذكر انه يقف الآن في متحف اللوفر امام لوحة آمور وبسبشه ، وانه لم يتم بعد قراءة الرسالة التي يحملها في يده . فخفض بصره الى صفحات تلك الرسالة وطلق يقرأ :

« ... انك أمام صورة الحب والنفس ، صورة آمور وبسبشه ... »

حين عرضت عليك معونتي أول الامر لم يخطر ببالي شيء أكثر من ان أترجم بينك وبين خادم المقهى . فهمت انك غريب ، ولم ألق قط بالا الى ملاحك . فلما وضعت يدك على الدليل لتبرني ان كل غايته من سفرة بعيدة في البحيرة رؤية التمثال في داره منزلة ، خطر لي ان رفقة محب للفن مثلك ، شاب اسمر الحيا فوق ذلك ، جديرة بان تغتنم . كانوفا ؟ لني لا اعجب بتأيله ولا احب اسلوبه . ان نساءه مسترخيات ورجاله مختنون . هل رأيت تمثال نابوليون في متحف بريرا في ميلانو ؟ لقد اراد كانوفا ان يمثل الامبراطور بقيصر فجاء كاحدى نساء بوتشيلي الجبالى في لوحة الربيع . لا مثال بعد رودان ، وهناك مثال واحد قبله هو ميكال انجلو . أأنتك شرقي احببت الطراوة واستدارة الاعضاء المس في تماثيل كانوفا ؟ ام لانك عنيف في ذاتك اعجبت بالوداعة في عناق عشاقه ولمسات ازميله ؟ اما انا فاني مسحورة بالعنف البادي في انفراس اصابع ذلك الجبار ، « مفكر » رودان ، في صخر قاعدته ، وبكل عضلة فاشزة في اطراف « اعيان كاليه » تمثاله المشهور .

كنت قد رأيت تمثال آمور وبسبشه لكانوفا في مجموعة صور فنية منذ زمن بعيد ، فكان في رأيي خيالاً شاحباً من تمثال القبله « لرودان » ، على سبق كانوفا لصاحب باب الجميع في الزمن . ولكني لم أحدثك بهذا لأنني لم اكن حريصة على ان ترى رواثع الفن بعيني انا . كنت ورائي على مقعد الفسبا الخلفي ونحن نصعد في طريق كادانابيا المأذية للضفة ، تلك الطريق الجميلة دوماً ، وفي ذلك الصباح بصورة خاصة . على يميننا كانت البحيرة تجعد وجها الزوارق الشراعية المتهايدة بهوادة ورشاقة وتغذده الزوارق البخارية المنطلقة بعنف وسرعة ، بينما يتلون هذا الوجه بكل الوان الجانب الاسمر من الطيف ، بين البنفسجي والاخضر ، حسبما تقع اشعة الشمس على سطح البحيرة او يحجبها عنه سحب او ضباب . اما على يسارنا فقد كانت الحدائق والمنازل والسفوح المشبعة تخرج بالحياة ويتهاذى في مراتها الجمال . كنت وانا اسوق الفسبا احس بنشوة الحياة تنسرب الي مع النسيم المندفع الى اعماق رثتي الملهب وجنتي ، المابت بشعري والمتسلل ببرده بين الطريق وجدي : ولكني بعد ان جزنا بشرونوبو مسرعين وسلكتنا تلك الطريق الضيقة المرتفعة احسست باحدى يديك يدك اليمنى على وجه التأكيد ، تمس خصري ، حر كدفاع ذاتية منك حين اسرعت بدراجتي في احد المنعطفات الحادة دون وعي مني الى اني احملك ورائي . ولكن هذه الفسة التي ما اردتها انت إلا رفيقة صامئة الهبت شعوري واثارت في نفسي عاطفة غامضة ، لذينة في غموضها ، لاذعة في لذتها . وفي كل هذه الطريق بين شرونوبو وكادانابيا لم يسبق في فكري ولا في احساسي غير معنى واحد ، هو اني احمل قدري ورائي . من اين تسرب هذا المعنى الى نفسي ؟ لست ادري ، ولكني كنت احسه قد اخذ علي جوانب ذاتي ، واشعر لا بأني امامك اقودك على دراجتي بل انك ورائي

فالتفت الفتى الى مخاطبته . كانت الفتاة تلك التي كانت تجلس منفردة على مائدة على يمينه ، والتي لغت نظره عند دخولها المقهى بشعرها الأشقر المجدول صغيرة واحدة منحدرة على كتفيها الايمن ، ولقد لصقت بقمة رأسها قلنسوة لاطئة كقلنسوة الرهبان الفرنسيين . وقد تبين حين التفت اليها ان في عيائها من مسماني الجمال ما يسترعي الانتباه غير جديلة شعرها . فمدا نقرها المورد المضموم كان لها عينان واسعتان طويلتا الاهداب وحاجبان كثاث مستقيمان يكاد ان يحسبها لفتاة من بلاده لولا ان شقرة شعرها وعيائها الذهبي الوجنتين كانا ينبذان بانها من بنات الشمال . تشكر لها معونتها بجمرة وأدار كرسية حتى اصبح مواجها لها ، وقال :

— اعذريني يا آنسة على سوء نطفي للانكليزية ، ولكن هؤلاء الناس لا يتكلمون غير الايطالية . اني احاول ان اعرف طريقة الوصول الى فيلا كارلوتا في كادانابيا ...

فدلت الفتاة على منضدتها خريطة كانت مطوية في يدها واخذت تتبع باصبعها شاطيء بحيرة كومو . فسألها وقد سره ان يكتشف ان بينهما امرأ مشتركاً :

— ارى يا آنسة انك مثلي في رحلة سياحة !

فضحكت دون ان ترفع بصرها عن الخريطة وقالت :

— نعم . ولكني سائحة متواضعة . بيننا وبين كادانابيا ثلاثون كيلومتراً ، وتستطيع ان تختار لنفسك احدى طريقين للذهاب اليها : بالتليوس ، او باحد الزوارق التي تعبر البحيرة . اما انا فان وسيلتي الوحيدة للتنقل دراجتي ... و اشارت الى دراجة نارية صغيرة من نوع الفسبا كانت في ركن الشارع امام افريز المقهى . فانساق الفتى وراء هذا الموضوع من الحديث ممتدحاً لها اسلوب السياحة هذا الذي تنبئه مبيتاً لها كيف ان التجول على الدراجة يكفل لها ما يتوق هو اليه من استقلال في التنقل ومتمة في التأمل . فاصفت اليه الفتاة طويلاً قبل ان تحججه فجأة بعينها الواسعتين وتقول له :

— ولماذا في كادانابيا فيلا كارلوتا بالذات ؟

ففتح الفتى دليل منطقة البحيرات الذي كان يده على صفحة الآثار الفنية وأشار الى فقرة منها باصبعه داعياً اليها الى ان تقرأ . فابتسمت الفتاة وقالت :

— اذن فهذا هو السبب . ألى هذا الحد يوجبك كانوفا ؟

فلم يجب . والحق انه لم يكن يعرف بماذا يجب . فما كان له أي رأي حول فن كانوفا بين النحاتين ، ولكن الدليل الذي بين يديه كان يعطي لهذا الاثر الفني الذي تحتفظ به فيلا كارلوتا على شاطيء بحيرة كومو ، من آثار كانوفا ، أهمية كبيرة . وهذا وحده وليس واه بهن كانوفا بالذات هو مادفمه الى البحث عن وسيلة الوصول الى كادانابيا . وعادت الفتاة ذات العينين الواسعتين الى السؤال :

— أصبح ان رحلة الفسبا تمجيبك ؟

قال : اني اغبطك على مثل هذه الرحلة .

فقالته يهدوه ، بينما عيناها تلفانه بنظرة غامضة :

— ان جولة على شاطيء البحيرة في هذا الصباح بديعة . اذا لم ترعجك صحتي فان دراجتي تستطيع ان تحملنا كلينا الى كادانابيا ... وكان هذا فوق ما كان يخطر ببال الفتى او ما كان يؤمله ، فتقبله جذلاً ، وحده حظه اليوم في لقاء هذه الشابة الجميلة . ولما تقدمته الى الدراجة اشارت له الى مقعد القيادة وقالت :

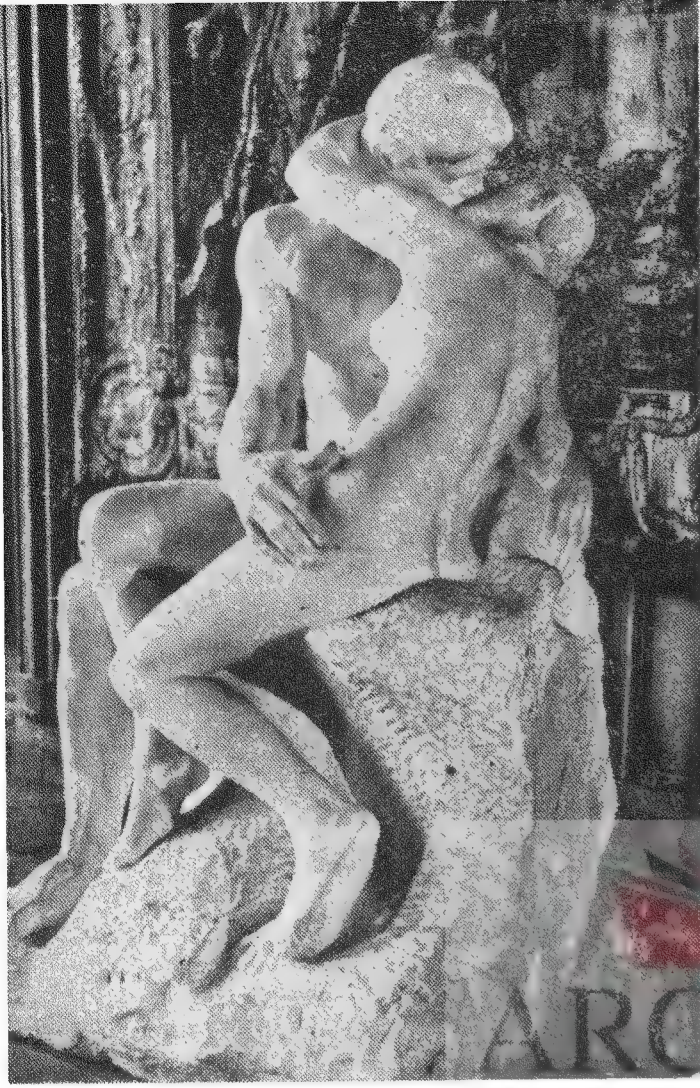
— سأجلس وراءك فابتسم معرجاً وهو يقول :

— ولكني لا اعرف قيادة هذا النوع من الدراجات .

فارتفع حاجبها الكثيفان المستقيمان ، وقالت في تردد مستحب :

— هل ترضى ان تجلس ورائي اذن ؟

فلم يدر بماذا يجب . كان سؤالها يطوي في ثناياه انه ليس من المستحسن ان تسوق الفتاة ويقعد الفتى ، ولكن لم تكن هناك وسيلة لأن



القبلة - لرودان

تسوقني الى مصير انت حتمته علي . لم تكن طريق كادانيا في اعماق شعوري حينذاك طريق نزهة صباحية لرفيقين شاب وفنساء . بل كانت درب الشوق لصوفيين متعاقدين بالخصائص الى غاية هي مكة الاشواق ، ممثلة بذلك التمثال الذي يحبو فيه إله صبي عار على حورية من بني البشر مضجعة ، والذي اسمه آمور وبسببه ! لعل الريح الباردة التي كانت تلمح جيبني قد ثلجت الدم في رأسي فاخذت تبدو لي ذنك وعني تصورات كنتصورات التائه في تلوج القطب او الرافض وراء سراب الصحاري . كنت ورائي فلم اكن اراك ، ولكنني كنت احس بك واحس بنظرات عينيك الشرقتين تنزل على اهداب جفونك قبل ان تصيب عنقي وكنتي المارين . ومثلما كنت احس ببرودة الريح على جيبني ووجنتي كنت احس بلهب نظراتك يلذع كل ما يقع عليه من جلدي . حتى وقفنا عند باب ذلك القصر الانيق المنزل ، بسله المزدوج وغابة السرو الممتدة وراه ، فيلا كارلوتا .

ستظل ذكرى اللحظة التي وقفنا فيها في تلك الزاوية من الردهة الرئيسية في فيلا كارلوتا اعذب ذكرى ، لا في رحلتي ولا في عامي ، بل في حياتي كلها ، لأول مرة اكتشف سر الجمال في انشاءات الاصابع التي نحتها كانوفا ، وروعة الانحناءات في عناق الاعضاء المتخالفة من جسدي العاشق والمشوق . لم تكن عضلات آمور متقلصة ولا اصابع قدمي بسببه منضمة تماق اصابع قدمي عاشقها كما في « قبلة » رودان ، بل كان احد ذراعي آمور يلف قد حبيبته والآخر يداعب بانامله المشيقة ما بين خدها واذنها ، بينما كانت شفتا بسببه منفرجتين في استدعاء ، واصابع قدمها اليمنى متباعدة منطقة في عطاء . هذا التمثال البديع كان يمثل الشوق الملح مثلما يمثل تمثال رودان الوصال العنيف . في تلك اللحظة ونحن مأخوذان بروعة ما تحت ازميل كانوفا الساحر ، وجو الردهة المفردة مغمم بذلك الشوق الملح ، شوق آمور الى بسببه ، اقترنت شفتاي يا حبيبي بشفتيك ... »

كانوفا في نحت التماثيل ، ان كفه المريضة المستريحة على هضم كسحها انما كانت تبحث عن مستند لجسمه عن السقوط عند انعطاف الدراجة في منعرج الدرب ... ما كان ابرأها من طفلة ! اما هو فقد احس بأنها أصبحت له منذ اطمأننت يده على ملفوف قدما ومنذ احس بحرارة جسدها الفتي تدب الى كفه التي تلجها النسيم البارد . فها ضمتها القاعة المربعة من فيلا كارلوتا وانتها الى قتال آمور وبسببه سره ان يقوم التمثال الذي سعى اليه من كومه في ردهة مفردة من الزوار وان تعزل اساطين الرخام بينها وبين عين الحراس الفضوليين . فوقف وفاته امام التمثال وحيد في السكون الشامل والنور الشاحب . حينئذ ، في الوحدة والسكون وفيض المواطف التي تغمر مشاعر هارويش بها صدره ضم الى صدره القامة المطوابع التي كان يصرها بذراعه ، وقارب رأسه من رأس الحناء التي كانت الى جانبه بأدنى مما قارب به كانوفا رأسي تمثاله ، ثم التفت بشفتيه شفتي فتاته في قبلة همت بها شفاء آمور وبسببه منذ مائة وخمسين عاماً ولم تبلغها الى هذه اللحظة ...

وعاد الفتى الغريب الى رسالتها التي كانت تقول :

« كانت قبلتنا الاولى في ظل تمثال آمور وبسببه . وكان حي لك مثل حب آمور لبسببه ، حباً في الظلام . هل كان مقدوري ان احبك على غير هذا التمثال ؟ ان آمور اله الحب ، الذي عشق لبسببه وعشقه حتم عليها كي يستمر حبها ان لا تحاول رؤيته في النور . فكان يطوقها كل ليلة في جنح الظلام ويودعها في نومها بقبلة عند منبج الفجر . حاولت

عند هذا المقطع من الرسالة رفع الغريب عينيه متطلماً الى اللوحة التي كان يواجهها ، فخيل اليه انه لم يكن يرى فيها صورة آمور وبسببه على صفحة من قاش بل كان يراها في تمثال كانوفا على قاعدته في اقصى الردهة المربعة من فيلا كارلوتا . وعادت به الذكرى ، كما لو كانت شريطاً سينمائياً يسير باتجاه مماكس لزمن التقاطه ، الى تلك الطريق الفريدة الأخاذة المناظر التي تمتد بين كومه وكادانيا مخترة شرنوبيو على شاطئ البحيرة . انه يذكر في وضوح تلك اللحظة التي اشارت اليها الرسالة حين مس بكفه ، ثم ضم بذراعه خصر الفتاة ذات الحسن الفاتح التي كانت تسوق به الدراجة . كان بصره قد كل من التفت الى بحالي الجمال في الطبيعة حوله فاستقر لبرهة على نقطة من العنق ، موزدة في شحوب ، كان ينحمر فيها الشعر عن النقرة ليتجمع ذؤابة غليظة مفردة تنحدر من فوق المنكب الايمن على نهود الصدر . أغريت عيناه بتلك النقطة من العنق فراحت يثامل فيها تأمل المفترس . ان بحالي الفتنة في وجه امرأة وفي جسدها وافررة كثيرة العدد ، الا انه لم يتح له في مرة ان ينغم النظر في نقرة عنق جميل كما اتيح له في جلسته هذه وراء حسناء تسوق به دراجة . خطره ان ينحني فيمس بشفتيه هذا الرغب الذهبي الذي كان يتراعى لمينيه متموجاً ، لامعاً ، او كامداً حسب ميل العنق ويفغر الضوء النقرة او ينحسر عنها . خطره له ذلك ولكنه لم يحققه وانما انحدر بصره الى الجسد البديع التكوين الذي كان على مقعد القيادة امامه ، ولم يتالك نفسه في هذه المرة عن ان يد يده ليعس بها كشح هذه الحناء ثم ليضم خصرها بذراعه ضمّاً رقيقاً اول الامر عنيقاً بعده ما كان ابرأها من طفلة حين ظنت ، وهي تقارن في خلدها بين فن رودان وفن

بسبب ذات ليلة ان تراه على ضوء المصباح وهو نائم ، فلما فلتك بهرما جاله ، ولكن قطرة من زيت المصباح سقطت على وجنته فأيقظته . فكان ان خسرت بالنور حبها الذي صانه الليل وترعرع في الظلام . انت الآن ايها الحبيب امام أمور مقبلاً بسبب في لوحة جبرار . لذا اخترت ان تقرأ رسالتي عن هذه اللوحة وأن تعرفني ، ان تكتشف سرى امامها . وذلك لتغفر لي وانت ترى الهامة المريضة التي تنضح بها ملامح بسبب النافية والحب الغامر الذي يشع من محيا أمور مقبلاً حبيبته ، لتغفر لي وانت ترى هذا وتلك حرص على ابقاء ما قوله لك الآن مملقاً في الظلام كسر حب هذين العاشقين الازلين . كم نازعتني نفسي في اعقاب الليل التي ضمنت ما ان اوقظك من نومك واضيء لك المصباح... بان اقص عليك قصتي . ولكني كنت اخاف مصير بسبب . ربما ارضى غرورك كرجل حينئذ ان تسمع حكايتي ، ولكني كامرأة كنت مهددة بأن افقد من نظراتك الخنو ومن ذراعيك الرعاية ومن نفسك الاحترام . اما الآن بعد ان بعدت عني ، وبعد ان جملت من انا وابن انا ، فلان يضربني ان اضيء لك المصباح والقي النور ، لا على محياك الجليل ، بل على حقيقتي انا... ان اسمي رينات حقاً ، ولكن فيلها بر الذي زعمت لك انه اسم اهلي اسم خيالي ، وكذلك اسم القرية التي نسبت نفسي اليها زاعمة لك انها تقع على ضفة الالب قرب هابورغ . وليس اني فندقياً ، ولكن امي ورثت عن جدتها قلعة قائمة على قمة ما في طريق العنب والذهب المطلة على الدانوب فلما تغيرت علينا الدنيا اخذت تستضيف في قلعة اجدادها ضيوفاً غتارين يدفعون بطيب نفس اجر اقامتهم في حجرها القدية التي استضافت في ذات يوم ريكاردوس * قلب الاسد ، محاطين بذكريات الامراء الفرسان في عصور الحروب الصليبية . ان النبالة الطبقية واللقب المريق لا يجران مفتاً في ايامنا هذه ، ولكن امي حريضة على ان تسير جدها على تقاليد آبائها . ومن تقاليد اولئك الآباء ان اؤف الى صاحب لقب مثل اهل امي وأني بعد الفصح القادم ، وان لم يكن في تقاليدهم ان اللقاء على ساحل بحيرة كومو هذا الصيف . ولكني لقيتك هناك وتقبلت ، في ساعة نسيت فيها نفسي ، شفيتك في فلا كارلوتا وآمور وبسبب علينا شاهدان . لماذا اخفيت عليك امري ، لماذا كذبت عليك ؟ طالما سألت نفسي هذا السؤال فلم تجد عليه جواباً ، بل لعلها وجدته ولكنها لم تجرؤ على مصارحة ذاتها به . كيف استطيع اذن ان اصارحك ؟ ... فودعاً ، ولا تحاول ان تجد لي اثراً ، فانك لن تقدر . يمكنك الآن ان تحل نفسك من كلمات الحب التي همست بها في اذني حارة صادقة تحمل ذوب قلبك ، فا انا الا فتاة مفامرة او همك بأنها حرة بينا رجلها ينتظرها . ويمكنك الآن ان تنظر بعين الاستخفاف الى الفتاة التي اعجبك حسنها وعجبت من احاطتها بأمر كثيرة احاطة لا تتفق مع بساطة نشأتها ، وسحرك - اما كنت تقول هكذا؟ - نبل تصرفاتها ، فا انا الا ارستقراطية متفسخة احبت ان تطلق نفسها على سجيبتها قبل ان تدخل القفص الذهبي . اني بسبب التي اضاعت المصباح ففضحت نفسها ، ولكني كذلك بسبب المحبة ، فهل يضربك ان أقول لك ، وهل تصدق اذا قلت لك ، اني احبك؟ أزوجك . تأمل في لوحة جبرار امامك واذكر مرة اخرى اني لم اخذك عن نفسي الا لانني اودتك لنفسك اطول ما يمكن من الزمن... رينات

فرغ الفتى من قراءة الرسالة ولكنه لم يرفع رأسه ليتأمل في لوحة جبرار . كانت على شفثية ابتسامة خفيفة ، ابتسامة اختلط فيها الاشفاق بالسخرية بالروى عن النفس . ان ما كتبه رينات قد ارضى حقاً غروره ، بالهؤلاء النساء ! لماذا كل هذه الحرارة في كلمات على ورق ؟ ان في هذه الكلمات ضميراً قلقاً وتلباً يتقد ، والامر ابسط من كل هذا ، واعذب .

كانت علاقته اياماً معدودة برينات نعيماً لكلبيها ، الا انه بينما حمد هو حظه على هتاء هذه الايام اخذت هي تبكي حظه على انه ليس حباً دائماً هكذا المرأة كل آن في مجال الحب ، لا تقع على لذة الاثنت ان تستحيل سعادة وليس هذا في منطق الامور الواقعة ولا في منطق هو ، الفتى الغريب . لقد احبته رينات ، لقد كان موقفاً بذلك من تصرفاتها في تلك الايام التي عاشها معاً . وقد تقبل منها قصتها عن نفسها انها ابنة فندقي مقيم في جوار هامبورغ دون ان يخافه شك في ذلك . وما الذي كان يهيم منها اكانت فندقية او ابنة امير ؟ كان حسبه منها ان تطوقه بذراعيها وان تسبل عليه شعرها الكثيف بمد ان تحل صغيرته المفردة فتغمر باسلاكه الذهبية وجهه وتمسح بها مداعبة شفثية . وكان يكفيه منها وهي ذات الروح الذكية والذهن المتقد والجسد الجميل ان تشمره في جور الرجل والمرأة فيه ندان ، انه سيد لها : تنطق بذلك نظراتها وتطامن روحها واستخذاء جسدها . كل ذلك بالنسبة اليه ذكرى ، وقد زاد في عذوبة الذكرى معرفته ان رفيقة تلك الساعات الينينة لم تكن فتاة من غمار القوم ، بنت صاحب فندق في قرية المانية ، بل كانت ابنة نبيلة المتمد ملك اجدادها القصور واستضافوا الملوك على ضفاف الدانوب ! ورفع رأسه الى لوحة البارون فرنسوا جبرار فرأى فيها بسبب نائمة عارية قد توهج جسدها بلون وردي مذهب ، فخل الى انه يرى في غفوتها رينات على ذراعه في غرقتها في فندق ميرافو . لقد احب بسبب ، يعني رينات ، حب ليلة ، حب مفامرة ، فما اشوقه ان يجيها هذه المفامرة من جديد ، ان يلقى رينات مرة اخرى فتقوده بالفنسا عبر القزى الايطالية الصغيرة المبعثرة بين البحيرات في عالم عابق بالجمال منتش بالفن والحب . فأن هي رينات الآن؟ . وفجأة تذكر ان عنوان رينات الذي في مفكرته هو عنوان زائف ، وان ليس هناك على نهر الالب قرية اسمها بلكيدة ، وان كانت فليس في تلك القرية فتاة اسمها رينات فيلها بر ! فاحس عندئذ ان شيئاً قد تحرك في سويدائه مذعوراً ، وتصاب جسده لحظة حين ادرك بان هذا الشيء ليس غير حبه ، حبه لرينات ! لم تكن رينات مفامرة بل حباً حقيقياً ... هكذا قال لنفسه . ولكن منذ متى اصبح حبه لها كذلك ؟ اترى معرفته بنبل اصلها ، وهو الذي ترسل في نفسه رواسب من عبادة الالقاء الطنانة ، هي التي اضفت على عاطفته هذا الطابع الحاد ، ام لانه اضاعها ، اضاعها الى الابد ، اصبح يحبها ؟ ... واطرق واضعاً رأسه بين يديه ، مفكراً .

و حين رفع الفتى الغريب رأسه بعد ذلك كانت لوحة جبرار لا تزال في مكانها ، وكان أمور لا يزال يقبل بسبب . ان أمور قد احب ، بسبب ما دامت الظلمة تلفها ، ولكن حبه هو لرينات لم يكن الا حين اضاعت رينات المصباح التي خافت منه على حبها . سار الفتى الغريب يحرق قدميه في قاعات اللوفر الى الباب ، وفي ذهنه تختلط صور شتى وتقايل مختلفة لآمور وبسبب ، للحب والنفس .

الرقعة - سورية عبد السلام العجيلي

* بعد ان عاد ريكاردوس قلب الاسد من فلسطين فاشلا في الضليبية الثالثة اسر أثناء اجتيازه أوروبا الوسطى واحتفظ بهرنية في احدي القلاع المطلة على الدانوب ، ويظن انها قلعة دورنشتاين بالقرب من كريس بين مدينتي فينا وليفز من بلاد النمسا الحالية . وهذا ما انتهى اليه الغريب في تنبئه لسير هذا الملك الاسير في أوبته الفاشلة . وقد سها عن بال صاحبة الرسالة انها بهذه الجملة من رسالتها قد فتحت لصديقها باباً من الامل في الشور عليها . ولا بد لنا ان نذكر هنا ان هذا الفتى كان بعبداً في نشأته وثقافته عن التعلق بالآثار الفنية وعن تبسج تاريخ المصور السالفة ، الا انه اخذ يهتم بالفن بتأثير أمور وبسبب . ويتاريخ القرون الوسطى في بحثه عن القلاع القدية المشرفة على مجرى الدانوب . اما سيره في اثر رينات حتى صخرة دورنشتاين فتلك قصة اخرى ، او تمة لقصة . ع . ع .

الرسم الفرنسي المعاصر

تشكل في الضوء هيئات هندسية تحمل الذهن الى تبسيطات ترتبط اسبابها بالعري اللفظ اللاصق بالصخور الواقعة حداً عند الافق .. وبعري السماء الصافية من الغيوم، وبعري جذوع الاشجار الذاهبة صعوداً في الفضاء . طبيعة اوحى اليه بالشكل البلاستيكي « المنزه عن الزمنية والالتواء والانفخاخ » - الشكل الغارز في التربة غرور الجذور . فقد كان فن « سيزان » فناً وجدانياً « مثل ابيات شعر قوية الوزن والرنه » وقاسياً « قساوة المادة المكثفة » غايته « تعميق الصورة » التي تبلغ بالمتذوق « اوج الذكري والاحساس »

وكان الثاني - اي « رينوار » - فناً يسخر « من جميع القوانين .. مقتنعاً - او مقنعاً الناس - ان افراح الحياة لا تعرف الزوال »

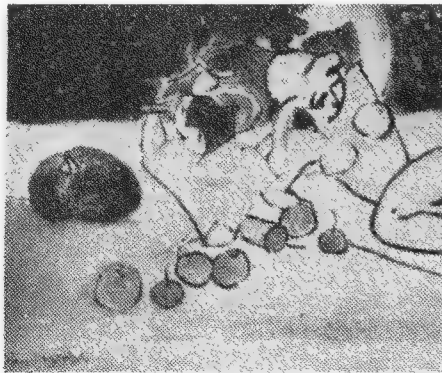
ويقول اندريه ليكلرك ان « فن رينوار بديهي لا يعتمد اية نظرية فنية » . صور اول منا صور في الهواء الطلق ، فازعجه الضوء وفر منه الى مرسمه في « مونارتر » . وقد احب « انتظام اجزاء الجسم ، ولون البشرة وتكوير الثديين والوركين وانعكاس الاضواء في الشعر » فصور اجساداً « تفيض صحة وجذلاً » واضفى عليها حمرة الشمس . ففي كل ما صور - مشاهد طبيعية او ازهار - اسبغ على غاذجه « استدارات الابدان العارية وعذوبتها »

ان « سيزان » و « رينوار » كانا رائدي الحركات الثورية التي يطلق عليها الفرنسيون التكعيبية Cubisme والحداثة Nabi ، والاشقري Fauve .

ويؤرخ الفن الجديد بتاريخ انطلاق « ماتيس ، وروو ،

وماركيه ، من مرسم « غوستاف مورو » وانضمامهم الى « براك » و « ديران » و « فلامانك » -

١ راجع مبحث « ايلي فور » عن « سيزان » .



طبيعة ميتة - لوماتيس



مستحمات - لسيزان

الرسم الفرنسي المعاصر « برج بابل » حديث ، لاسباب كثيرة منها : وفرة الاتجاهات وتصادمها ، وتركز الفنانين العالميين في باريس ، واعتبار نتاجهم نتاجاً فرنسياً ، وعجز النقاد عن تصنيف الفنانين المجددين في مذاهب متميزة ، وتحليل آثارهم الثورية - الفوضوية .

وقد ظهرت حركة التجديد في الفن الفرنسي ، في منتصف القرن التاسع عشر ، واستمرت ناشطة حتى مطلع القرن الحالي - التاريخ الذي حاول فيه اقطاب « معهد الفنون الفرنسي » الثورة على الثاثرين بدعم الطريقة الاكاديمية وثبيتها تثبيتاً نهائياً .. انها محاولة لم تعرف الحياة ، ادى اخفاقها الى سيطرة حركة التجديد سيطرة تامة وطبع الفن الباريسي ، نهائياً ، بطابع التجديد والثورة والفوضوية .

وقد بذر بذور التجديد في الفن الفرنسي عبقران غيرا وجه الفن كله هما « سيزان » و « رينوار » . اما الاول فقد انطبعت آثاره بقوة نادرة « تعبر عن شوق ، واردة حازمة » وقد تأثر اول ما تأثر بالطريقة « الانطباعية » التي غماها واكملها في « ايكس » ، حيث اكتشف ايقاعات الفن المجعولة . فان « الحقول العارية ، القاسية ، والتربة الحمراء المشجرة الصاعدة صوب الهضاب الصخرية راسمة وجهاً صافياً على السماء القائمة .. والذهب المحمر الذي يغسل الهضاب في ساعة

الغروب .. كل هذا مده بعناصر رؤية « بلاستيكية » جديدة ..

فالبيوت في « ايكس » مكتلة بكتل الحجارة و « زوايا السطوح

بما هو انساني .

وهنا يجدر القول ان الاتجاهات الثلاثة توزعت الفئات
الفرد بصورة يصعب معها ادماجه في احدها نهائياً .

وكانت الحرب الكونية الاولى فاصيت حرفة الفن في فرنسا بالشلل .
ومع الهدنة برزت الفردية باجلى مظاهرها ، ونشأت محاولات
- كالسوريالية ، والدادية - هدمت كل اتجاه جماعي منظم ، وكل تجمع
مدرسي خلاق . وعقب الحرب الاولى حرب كونية ثانية طرحت بعدها
قضية جديدة - قديمة هي قضية الواقعية لكن الاتجاه الجديد يعتبر
صورة للفوضى في المفاهيم .

« فالواقعية اليوم (الكلام لجورج ميسون) هي « احترام الارض عند
« سيكوزاك » ، وهي التعبير عن الشكل عند « غروبر » ، وهي
الايقاعات الملثوية الكاشفة عن الاشباح في الاماكن المظلمة عند « ماسون »

وهي الواقعية

الاشتراكية عند

اليساريين النخ...»

واصعب

الصعوبات هو

الكلام على « الجيل

الجديد » من فناني

باريس . واول

من غامر ونحدث

عن اتجاهاته هو

« جان البير

كارتية » .

فما هي التيارات

الجمالية التي تتجاذب

الجيل الحديث ؟

يقول « جان

كارتية » في مبعثه

البكر :

« تعتبر باريس اليوم (شأنها بالامس) من مواطن الجاذبية الرئيسية
في عالم الفن ، يفد عليها من جميع الجهات فنانون شباب لاكتشاف
شخصيتهم وفتح المجال لنفث عبقريتهم : واكثر هؤلاء على حدود الحاشية
والثلاثين من العمر ، بعضهم يحاول هضم امثولة السلف المباشر بتبني قواعد
فنه الجوهريه .. والبعض - الاكثرية - قطع كل صلة مع السلف المباشر
للسير على هدى القدامى » .

وهكذا انشأ الاولون على اعقاب التكعيبية : « التكعيبية
الجديدة » التي تختلف عن امها بعدم تجزيء الموضوع المصور ،
وفق رؤية ذهنية ، واعادته الى اطواره الحي ، في جو اكثر
انسانية وحساسية ، يستعيد معه اللون حقوقه ، ويستعير



الانسجام - لرينوار

أقطاب المدرسة الاشقرية - الذين استخدموا الالوان
الصافية للكشف عن النور ، باعتبارها غاية بجد ذاتها ،
وذريعة للتعبير عن الغريزة ، وتنسيق لوحاتهم « تنسيقاً تملأه
المساحات المسطحة » .

وعرف « براك » « بيكاسو » فخلقاً عام ١٩٠٨ المذهب
التكعيبية - حاصلة « تبسيطات سيزان » - لمعارضة « الفورة
اللونية عند الاشقرين » . وقد تخليا « عن كل رؤية معروفة ،
وعن كل ملحة بلاستيكية » . واهملا « اللون » و« الجو » ،
والابعاد الفضائية « ووفقاً عند « التمثيل الهندسي للاحجام » .
فكانت طريقتهم هي التعبير عن النموذج بخطوط هندسية تمثل
« ظواهره جميعاً - ظاهره ، ظهره ، عرضه - دفعة واحدة » .

تم جاء زمن
استقصاءات

« فيون »

و « ليجيه »

و « غري »

- ١٩١٢ -

فكانت المدرسة

الثالثة - او

المذهب الثالث

الذي « اقترن

فيه الواقع

بالوهم ، واللون



بيت في الايتاك - لبراك



الخطاطة - لفرنان ليجيه

من « فغ »
الشكلية، والسير
في الطريق
التي يكتشفون
معها ذواتهم .
لقد انطلقوا
من اسس جمعهم
في بداية الطريق
ثم توجهوا في
طرق متشعبة تميز
الواحد عن الآخر
وتشعره بكمال
نموه . والاسماء
التي فرضت نفسها
اليوم - او من
هذه الاسماء -

« اندريه مينو » Minaux و « كومير » Commere و « جانسم »
و « كرواد » و « بيرج » Bierge وهم طليعة قافلة جديدة لم
يكتب تاريخها بعد ، امنيتها ان تكون شاهدة على عصرها .
وان افراد تلك القافلة الاحرار ليجدون لمشاكل الفن الابدية
حلولاً ذاتية تعبر عن شخصيتهم وامانيهم الى حد كبير .



عارية الجسد - لبييرج

ومع ذلك
فان فقههم لا
يخرج عن
العرف .
ويمكن القول
ان اولئك
الشباب هم -
فكرياً - ابناء
« كوربيه »
القائل : « اردت
ببساطة وبوعي
تام ان انهل
من العرف
المتع ، العاطفة
القياسية والمستقلة
لفرديتي الخاصة »

احياناً من الانطباعية
انعكسات ضوئها ،
وظلالها الملونة .
وانشأوا الفن
الغريزي الصرف
وقوامه « الطلس »
الحر والمتتابع للالوان .
انه فن قريب من
الاتجاه السوربالي وبعيد
عنه في آت . فالرمز
فيه ليس « الغريب »
و « المدهش » بل
« التشويه » المعبر عن



امومة - لكومير

حالة نفسية .

وابتعد الآخرون عن « بيكاسو » و « دوفي » و « براك »
و « ماتيس » ليقعوا تحت تأثير « كوربيه » الذي عبر ، منذ
قرن تقريباً ، عن امكانيات الواقع وغناه . لكن الجميع يعبرون
عن مأساة مستقبل الانسان - عن الوضع الانساني . فهذا
الاحساس الذي ظهر عند بيكاسو وروو وسوتبين بشكل
نضال عنيف فوضوي في الشكل واللون ، اتخذ عند هؤلاء
مظهر القلق الباطني العميق . وإن فن الجيل الجديد يعبر باللون
عما عبر عنه « كفكا » و « سارتر » و « كامو » بالحرف .
وفقههم ليس فن « الزخرف » بل فن « اللوحة » .

وهرهم ، بعد ، من جمالية السلف المباشر هدفه الخلاص



التعب - لاندريه مينو

مقدمة :

تمر الحركة الفنية في العراق الآن بمرحلة اقل ما يمكن ان توصف به هو انها مرحلة انتقالية قلقة . ففي غمرة التحول الاقتصادي والاجتماعي والفكري الذي يمر به العراق تحاول الحركة الفنية جاهدة تثبيت بعض الاسس والتقاليد لانجاء يعكس بالشكل والمضمون الابعاج المختلفة لظروف هذا المجتمع .

ويبدو ان انعدام الاستقرار هذا يكن في جوهر المشكلة بالذات ، فالقلق الفكري والاجتماعي الفردي والظروف السريعة التبدل والمناقشات والمجادلات الفنية العنيفة والعناصر المتدفقة الطموحة ان هي الا علامات مقنعة لاصول مادية ملائمة لخلق حركة فنية عظيمة .

ففي بغداد ، هذه المدينة التاريخية حيث لا يزال الفنانون القدامى على استعداد لسرد تفاصيل الازواضع التي اتبعث منها اسس الحركة الفنية المعاصرة وحيث لا

يزال معظم اولئك الذين ساهموا في خلق هذه الاسس احياء يرزقون - في هذه المدينة بالذات - يندفع نفر قليل من الفنانين ، افواذا وجاعات ، في وجه ظروف صعبة للغاية لتحقيق اهداف يعتقدون بها وبأفضليتها . واذا كانت هناك بوادر مشجعة فعلاً فانها تنعكس في هذه الاتجاهات العديدة المتضادة التي تبناها مختلف الفنانين ، وفي هذه المناقشات والمجادلات الحادة المتبادلة بينهم . انها دليل على حيوية هذه الحركة ونشاطها . وبالسرعة نفسها التي سار عليها التحول الاقتصادي والاجتماعي والفكري في العراق ، سار التيار الفني ببطء وهدوء في السنوات الاولى ، ثم بعنف وشدة في السنوات القليلة الماضية فلم تعد المعارض تضم معجبين حيايين فقط . لقد ازداد عدد

المتذمرين بشكل ومضمون الفن المعروف ، ولم تعد الفاية هي الكمية والحجم والتعبير الشكلي بالطبيعة ، بل أصبحت الفاية النوعية والتركيب والتعبير عن الطبيعة . وهكذا أصبح هناك انصار وخصوم لهذا الفنان اوذاك ، واخذت المفاهيم تبلور ببطء عن مختلف الجاعات



وبيعة - لفاضل عباس



حمود صبري

الفنية مثبتة بذلك اول بوادر تكوين الجمهور الفني . وضمن الجاعات الفنية نفسها تجد التناقضات ذاتها تعمل في هدوء حيناً وفي عنف حيناً آخر ، مؤثرة في الانتاج العام لكل منها . لقد اضحى هناك نوع من المحاسبة الفنية ، واصبحت لكل جماعة تقريباً تقاليداً العامة والخاصة بها ومفاهيمها عن الفن واهدافه . وباشتداد قسوة الحياة الاجتماعية ، اخذت تظهر الاعمال الفنية وهي تمكس مسحة من هذه القسوة الاجتماعية في شكلها ومضمونها . ان مفاهيم الجمال نفسها اخذت تغير بحيث أصبح هناك من يجد في هذه التعابير القاسية مجالا ومثمة . وتدرجياً اخذت تظهر تزييفات الانزال الحسي والفكري . ان مجتمعنا مليء حافل بكل شيء ، بالجمال والقبح ، بالهدوء والعنف ، بالبساطة والتعقيد ، بالقسوة والرحمة ، بالفرة والفاقة . كل هذه التناقضات قائمة وهي تتجسم يوماً بعد يوم ويصطدم الفنان بها في رواجه ومجيئه ، ولهذا فان اراد ان ينتج شيئاً تنبض فيه الحياة او يعكس بصورة صادقة هذه الواجهة من مجتمعه ، فالمجال يسير امامه . غير ان هذا المجال نفسه مقيد بقيود تفرض عليه ان يختار بتحفظ نوعية المواضيع التي ينبغي له ان يعكسها . فليست هي المصادفة وحدها التي دفعت معظم الفنانين الى الريف لفترة طويلة ولا تزال تدفعهم اليه حتى الان بل ان اتجاههم هذا يعكس عوامل معينة اجتماعية وفكرية لعبت وتلب دورها في هذا المجال . وبالمثل فان الاتجاهات التجريدية والريالية تمكس في الوقت نفسه وجود الاحوال المادية والفكرية الملائمة للاهتمام بالشكل دون المضمون ، والتهرب من الواقع عند فئات معينة من المجتمع على الاقل ان هذه التناقضات

الملاحظة في الحركة الفنية انعكست بوجه خاص في نظرة الفنانين الى طبيعة المشكلة التي وضعوها نصب اعينهم وادت الى تغيير شامل في مفاهيمهم عن عنصرين اساسيين من عناصر الانتاج الفني هما الشكل والمضمون .

تطور الشكل والمضمون

ان الفن كفعالية بشرية يتأثر كباقي الفعاليات البشرية



صورة فتاة - لعدنان راسم

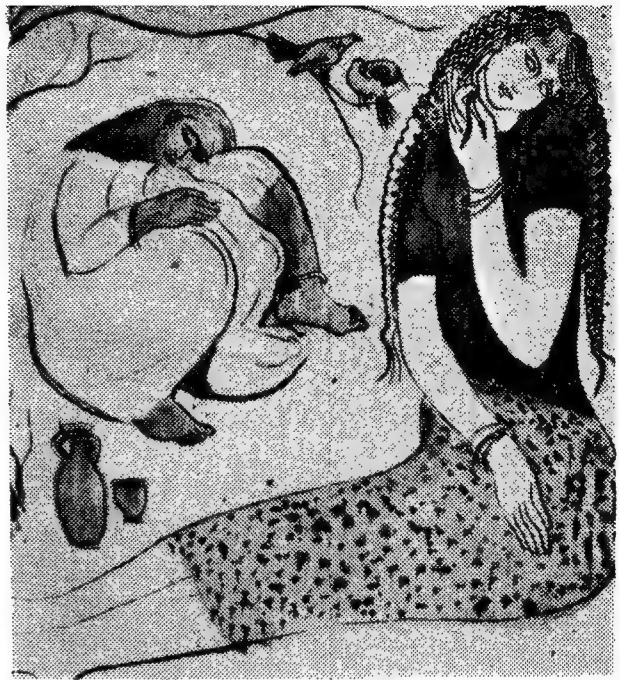
الآخري بجملة من العوامل المنبثقة من شكل تكوين المجتمع الذي تنشأ فيه . فاسلوب الانتاج السائد والوسائل الانتاجية المستخدمة ونوعية العلاقات التي تربط مختلف الافراد والفئات وكذلك الافكار والفلسفات والانظمة والمؤسسات الموجودة كل هذه تكون عوامل مؤثرة في نوعية الفن الذي يمكنه ان ينمو ويتطور واتجاهه .

واذن ، فعند بحث الحركة الفنية في العراق ، يجب ان نلج على شكل المجتمع الذي تنمو وتتطور فيه ، وبصورة خاصة على العلاقة الموجودة بين التبدلات المادية من جهة والتبدلات الفكرية والذهنية من جهة اخرى ومدى انطباق الثانية على الاولى . اذ قد يحدث - كما هو الان فعلاً - ان تتطور الاهداف التي يضعها الناس نصب اعينهم بصورة اسرع من تطور الحياة الاقتصادية عندما يكون هناك تناقض حاد بين العلاقات الاجتماعية والاقتصادية السائدة من جهة ، وبين التغيرات المادية والفكرية من جهة اخرى .

فالشكل السائد للانتاج هو الانتاج الزراعي ، وهو باساليبه البسيطة ونوعية علاقات التملك المرتبطة به ، يقرر شكل النظام السائد وهو الاقطاع . وحتى الى بضع سنوات خلت لم تكن هناك آثار بارزة للتصنيع يمكن ان تشكل مصدراً وافياً لالهام فن صناعي على نطاق ملحوظ ، او تجسم التناقض الذي كان قد بدأ يأخذ سبيله بين اساليب الانتاج القديمة والجديدة ليعكس آثاره في الانتاج الفني والادبي . غير ان التطور الاقتصادي السريع الذي حصل منذ عدة سنوات سبب تطوراً ملاحظاً في الانتاج الفني نتيجة لتغير مفاهيم الفنانين وادراكهم الاجتماعي .

ولقد تغير طابع المعارض الفنية ايضاً لان الجمهور الفني تغير في التركيب والنوعية ، ولان رغبات هذا الجمهور اصبحت متشعبة ومختلفة ، في اوجه عديدة ، عن رغبات رواد المعارض السابقين ، فالى اي حد اثرت هذه العوامل في نفسية الفنان وفي انتاجه ؟

ان الانتاج الفني ، اذا وضعنا جانباً نواحي الاختلاف الآخري ، هو بضاعة ، وهو بصفته هذه يقوم كباقي البضائع الآخري بسد حاجات ورغبات بشرية معينة ، ولا يهم هنا نوعية الرغبات التي يرضيها سواء اكانت منبثقة من المعدة أم من الخيال . فهو يرضي مجموعة رغبات كالرغبة في الخيال والمتعة



فتاة تتأمل - لحافظ الدروبي



براءة - لطارق مظلوم



فلاحون - لحامد يوسف

التواكيب ، فالعملية اذن لا تتم بانعزال عن المجتمع بل على العكس بارتباط به . ان الفنان ، اذ يعكس مشاعره واحساساته وافكاره في هذه التواكيب ، انما يعكس - كما اشرنا سابقاً - مشاعر واحساسات وافكار تلك الفئة الاجتماعية التي يرتبط وياها بنوع من المشاركة في هذه الاحساسات والمشاعر. واذن ففي الوقت الذي يصوغ فيه الفنان (شكلاً) معيناً فإنه يعرض (مضموناً) معيناً اي ان هناك ارتباطاً بين الشكل والمضمون يشق خلاله كل منهما كيانه من الآخر بشكل لا



تصميم - محمود صبري

يمكن فيه الفصل بينهما . ومن المهم هنا ان لا نخلط بين الموضوع والمضمون . حيث ان لكل صورة (موضوعاً) الا انها تحوي في الوقت نفسه شكلاً ومضموناً مشتقين من هذا الموضوع . ويتضح ذلك تماماً عند قيام عدد من الفنانين برسم موضوع واحد فينتجون مضامين مختلفة بل متضادة احياناً اذ ان لكل منهم مفاهيمه وفلسفته وموقفه وجهة نظره الخاصة . لقد خلق التطور الاقتصادي والاجتماعي والفكري في العراق مواضيع جديدة وظروفاً جديدة ، كما ادى الى انبعاث

الدبكة اليزيدية - لعطا صبري



واللذة وحتى الرغبة في تقوية المكانة الاجتماعية (كما هو الامر بالنسبة للذين يكتنزون الآثار الفنية مدفوعين برغبة الجمهور الاجتماعي) والناس كما يبدو كانوا ولا يزالون على وجه العموم مستعدين لدفع المال لسد مثل هذه الرغبات .

ومن ناحية أخرى ، فان الانتاج الفني ، فضلاً عن كونه بضاعة ، هو في الوقت نفسه تعبير ذاتي لموقف الفنان الاجتماعي وآماله وفلسفته ونظريته في الحياة ، اي لموقف . فئة اجتماعية معينة وآمالها وفلسفتها ، فهو اذن اداة اجتماعية ذات تأثير ايجابي .

ان ما تجدر الاشارة اليه هنا بالنسبة للفنان العراقي ، هو انه ليس محترفاً بالمعنى السائد ، اذ هو لا يعيش على فنه فيجب ، فجميع الفنانين يشغلون وظائف تتفاوت في درجة علاقتها بموضوع اهتمامهم ، ولذلك فان مؤثرات السوق تتخذ شكلاً آخر في تكييفها لشكل انتاجهم الفني ونوعيته ، ومع ذلك فان تأثيرها يتجسم واضحاً في قسم من انتاج الفنانين القدامى ، فيظهر جلياً اندفاع الفنان في بعض لوحاته للتوصل الى مشكلته الفنية ، وفي البعض الآخر رغبته الواضحة للوصول الى اكياس العملاء . وتحت تأثير هذه العوامل التي

مر ذكرها اخذت المعارض العراقية تعكس انتاجاً يختلف في شكله ومضمونه عن اي شيء شهدته الجمهور الفني ، سابقاً فكيف حدث هذا التغيير؟ ان الشكل في الفن يتألف من صياغة جملة عناصر متعددة كالالوان والسطوح والخطوط وتنظيمها بتواكيب معينة . الا ان الفنان بصفته كائناً اجتماعياً يستخدم كافة ملكاته العقلية والحسية لدى صياغته لهذه

وتساءل الآن: أين يتجه الفنان العراقي في مجتمعه عن أشكال جديدة؟ إن لديه آثار البابليين والاشوريين، ولكن هل تكون أشكالها المعبرة عن مجتمعات كالمجتمعات الاشورية والبابلية ببساطة اساليبها الانتاجية واستقرارها وبطء تطورها وانظمتها الاستبدادية الكهنوتية ومفاهيمها ومعتقداتها الساذجة الاسطورية وافية للتعبير عن مجتمع كالمجتمع العراقي بنظوره السريع وتناقضاته الحادة ومتقداته ومفاهيمه المعقدة المتشعبة؟

ام هل يتجه الى آثار الفن الاسلامي بنقوشها ورياضتها او التصويرات القليلة المتوارثة في بعض المخطوطات؟ يبدو انه استثنى ذلك ايضاً فالنقوش والريازة اقرب الى المعمار منها الى التصوير. ولم تتطور بعد في العراق اتجاهات ثابتة للمهارات العامة التي يمتزج فيها فن المعمار والفن التصويري بدرجة تصبح معها مثل هذه الآثار مصدراً للإلهام. اما التصويرات القليلة المتوارثة في بعض المخطوطات فأنتها، لندرتها وانعدامها من التداول، لم تحدث أثراً يذكر في اتجاه الحركة الفنية.

لم يبق امام الفنان العراقي اذن مورد آخر عدا موارد الفن الغربي. وهنا كان عليه ان يختار المرحلة التي يأخذ عنها اشكلها التي تناسبه للتعبير عن ظروفه الخاصة، وقد كان في اختياره هذا مدفوعاً بجملة عوامل اقتصادية وفكرية. لقد اختار اقرب الآثار اليه، آثار القرنين التاسع عشر والعشرين آثار الحركات الرومانتيكية والانطباعية والتعبيرية والتجريدية والسريالية، لان الظروف الاقتصادية والفكرية التي خلقت هذه الحركات اخذت تنمو بشكل آخر في تربة العراق مهيئة الاصول المادية اللازمة لانبعاث حركات مماثلة، فالتطورات الاقتصادية والفكرية الحديثة في العراق هي امتداد لتطورات الحضارة الاوروبية الحديثة، وان ثقافة معظم الفنانين العراقيين بل جميعهم مشتقة من مصادر غربية تعزز مكانة الفن الاوربي الحديث وتدعو له بكل وسائل الدعاية المتوفرة. غير ان الفنان اذ يخرج لجمهوره بانتاجه يجد نفسه امام ظروف ابعد من ان تكون ملائمة لتطوره وتنميته. انه يجد نفسه في تناقض حاد مع الجزء المؤثر (اقتصادياً) من الجمهور. ففي الوقت الذي يجد انتاجه الجديد صدى في نفوس اولئك الذين يشعرون معه بالمتطلبات الفنية الجديدة فان هناك جزءاً مهماً من السوق - من الناحية الاقتصادية - ممن تتناقض رغباتهم واذواقهم مع الاشكال الفنية الجديدة يجدر الاشارة اليه بشيء من التفصيل هنا.

ان انعدام الفعاليات الفنية في الريف العراقي - باستثناء الغناء والرقص الشعبي والصناعات الحرفية اليدوية - بسبب

في القرية - ليتوغراف لاسماعيل الشبيخي



دراسة رأس فتاة - لعلط صبري

مفاهيم وفلسفات ومواقف جديدة لدى الناس ومنهم الفنانون. وبديهي ان تنبعث في اوضاع كهذه ضرورة التغيير في الاشكال الفنية القديمة التي لم تعد ملائمة او وافية للتعبير عن التناقضات الجديدة، والاستعاضة عنها بأشكال اكثر ملائمة. وهكذا نرى في الفنانين، افراداً وجماعات، اندفاعاً في الاتجاهات التعبيرية والتجريدية والتكعيبية والسريالية وفي تجارب شكلية متنوعة لانهم على حد قولهم يرغبون في التوصل الى شيء! ان هذا الشعور في الواقع ليس الا وجهاً آخر لحقيقة مادية هي ان الاهداف الجديدة التي اخذ الفنانون يضعونها لانفسهم والتي تنعكس عن التطورات الاقتصادية والفكرية والاجتماعية اخذت تتطلب شكلاً آخر للتعبير يناسبها. الا ان التناقض يكمن في وجود علاقات اجتماعية سائدة تتصادم والاضاع المادية الجديدة التي خلقتها هذه التطورات. فاندفاع الفنانين الى الاشكال السريالية والتجريدية والتكعيبية الخ.. ليس بتقليد اعمى للغرب كما يدعي البعض، بل هو نتاج للظروف التي ذكرناها كمصادر غنية بحلول لمشاكلهم الفنية الانية.

الايضاح الاقتصادية والاجتماعية السائدة قد حصر الحركة الفنية في نطاق ضيق في المدن الكبيرة وبدرجة رئيسية في بغداد. الا ان التحديد الموجود فعلاً هو اسد في الحقيقة بما قد يبدو لاول وهلة، وهذا يرجع الى عدم وجود تقاليد فنية متوارثة او صالات عرض او متاحف فنية دائمة يمكن ان تخلق رأياً فنياً. فالاهتمام بالفن وتذوقه اصبح بتأثير هذه العوامل محصوراً بين اقلية من المثقفين وبعض الفئات المتنفذة اقتصادياً واجتماعياً. واذا

كانت التطورات الاقتصادية والفكرية التي اشرفنا اليها قد وسعت في هذا الجمهور فان العناصر التي تعكس التأثير الاقتصادي والاجتماعي في هذا الجمهور بقيت محافظة على اذواقها العامة دون تغيير ملموس، فما هو شكل تذوقها ومجالات تأثيره على تطور الحركة الفنية؟

ان التذوق في الحقيقة هو علاقة بين الفرد وبين موضوع خارجه، وعلى هذا الاساس فان هذه العلاقة تختلف باختلاف الافراد والفئات الاجتماعية. اذ ان هناك عوامل عديدة تؤثر فيها، منها درجة ثقافة الفرد العامة وثقافته الفنية ووجهة

نظره وميوله الفكرية الخ.. اما بالنسبة للفئات المتحركة اقتصادياً فان هناك صفة معينة تنعكس في اذواقها. وهي اتجاهها الثابت لاستهلاك بضائع او خدمات ذات طابع خاص - غير منتج على وجه العموم - كالكهاليات والاعمال الفنية وهذا يرجع الى رغبة في تثبيت المكانة الاجتماعية باقتناء كل ما هو نفيس ونادر.

ومن هذه الزاوية بالذات يمكن تحديد شكل التذوق

السائد لدى الفئات المتنفذة اقتصادياً واجتماعياً في العراق. فحتى الى عهد قريب كان الذوق السائد متأثراً بالثقافة العثمانية في الملبس والمأكل وطراز المعيشة والبناء والفن الا ان تأثير العراق السريع بالغرب قلب هذه المفاهيم رأساً على عقب وتحول مصدر الالهام الى مظاهر الحياة الغربية. فانجذبت الفئات المتنفذة اقتصادياً الى الاسواق الاوروبية سعياً وراء مقننات من الكهاليات والاعمال الفنية التي اصبح اعتبار ادائها شيئاً مألوفاً. ولهذا السبب بالذات

الذي ينعكس في جوهره من فقدان التقاليد الفنية الموروثة الثابتة لم يكن في هذا التحول ما يخفي اي تقدم وارتقاء حقيقيين في مستوى تذوق هذه الفئات بل مجرد تغيير في نوعية المنتجات التي اخذت تكس وجميع كبرهان زائف لمكانة اجتماعية واقتصادية عالية. لقد اصبح مظهر بارزاً من مظاهر التذوق الفني شراء لوحات فنية لرسم ايطالي من الدرجة الخامسة وحتى العاشرة بدلاً من شراء انتاج فنان محلي لان الاولى وافدة رأساً من مصدر الالهام. فالتأثير على الحركة الفنية من هذه الناحية اذن ايجابي ومعزول في الوقت نفسه بتحديد الامكانيات

المتوفرة في السوق المحلية لتصرف انتاج الفنان العراقي. تحت تأثير هذه الظروف القاسية المتناقضة يعمل الفنان العراقي جاهداً لخلق تقاليد فنية ثابتة تعكس حقاً الاوضاع والمتطلبات الجديدة المتنامية، واذا جاز لنا ان نحكم على البوادر فانا نستطيع ان نجزم بكل تفاؤل بأن الاسس المادية اضحت متوفرة فعلاً لبناء وتطوير حركة فنية عظيمة.

محمود صبري

بغداد



أطفال يلعبون - لجواد سليم

منذ آلاف
السنين ومهمة النحت
ان يخلد شكلية
حاربين كافجوا
حتى الموت . فهو

تخلف النحت

بقلم محيى الدين محمد *

الحياة في الاثناء
التي يعيد فيها بناء
الكتلة . إن
النحت لا يحتمل

الموضوعية خلال تكتيله التشكيلي لليونة .. ثم .. ما هي ميزة
التكتيل التي تتوفر في النحت كفن ؟

لأنها تجعلنا نلمس مدى استدارة كتف او بروز صدر ..
ولكنها لا تعطينا ذرة من الحياة . إنها تمنحنا الارتفاع والعرض
والعمق وتبعدنا عن الموضوعية .. فكأن التكتيل يؤدي لاسقاطه .
إن كل هذه التماثيل القائمة في المتاحف قد صعقتهم سطحية
النحت ، خلال غنايته المتواصلة بصقل الارداف والبطون ،
فكانهم فرسان مدينة ميتة .. لا شيء في اعينهم الباهنة سوى
البلاهة والفراغ .. إن التمثال يدكرنا بموقف ما .. ولكنه
يعجز عن منحنا الحدث . إنه يوقف لك لحظة من لحظات التاريخ
المستمر كي تقتنصها ولكنك تشعر بالتيه فوراهتمامك بالموقف .
إن النحت كالرمز يبددها بالأسارة وعليها أن تستدل بالاثار ..
وهناك ملاحظة تسترعي انتباهنا : إن النحت يبالغ في إظهار
العري بمراحله كلها ؛ فكأنه يستدعي - باستمالته الذليلة -

استحسان المتذوق لمواضع الغواية عند
نساء تهرلت لحومهن اللدنة .. إن العري
ظاهرة تلبس النحت باستمرار . إن الفنان
يؤكد الانعومة الهيمنة للجسم البشري خلال
الصخرية الجافة للرخام أو الحجر .. خلال
التماسك الشديد للتواءات المتجمدة ، يحاول
بعنف اجتذاب صفة من النموذج يلصقها
بالجماد المائل : فهو تارة يضيف ارتعاشة
جفن ، او ارتعاش عضلة ، وهو بهذه
الاضافات المستمرة إنغايؤ كد بعد الاثر
عن الحقيقة ، إنه يؤكده خلال هذا التصنيع
المزيف بشرية الصوان ! ويحقق بالوقت
نفسه في إضافة صفة الحياة البارزة للبشر .
وهو أثناء مجته الدائب عن العمق ،
يشكل جسوماً وأبعاداً ، ولكنه لا
يتطرق للموضوع ، وهو يحسب انه يشكل
ما تعجز عن منحه له كل قواعد النحت .
نادراً ما ينحت الفنان جسماً بغير معونة
من النموذج ، وهو لا يستطيع أن يتذكر
الانسان كشكل - كما يفعل التصوير - ولا
يمكنه تصور الانسان كموضوع - وهو جهد

تذكرة ، اشارة لموقف ، وهو يستطيع ان يكون ذنباً ، رمز لامة ،
او نوراً ٢ مجنحاً يرمز لدين .. او كاتباً ٣ متأهباً رمزاً لثقافة ..
ولكنه سيبحث في كل تلك المواقف : اشارة أو حلاً أو وعيداً ..
وسيطل التمثال عاطلاً .. مشوقاً .. هامداً .. يحكي عن البطولة فعلاً ،
ولكنها خلال الزمن قد فقدت اهميتها : فاقية حارب روماني وسخه
البرونز حتى مفرق شعره ؟ ما قيمته العسكرية امام المدكات الحديثة لهدن
والافطار ؟ ما قيمته وهو واقف عريان إلا من صليبه ؟ . وهو يتحدى
بوقاحة تامة عدواً قد يهبط له من الكواكب : اذ ما من عدو يبدو في
الاباد كلها !!

على انه يبرز الزيف هنا : فان النحات قد خلف في البطل موقفاً بعينه ؛ صيره
متحفزاً خلال الزمن كله .. فعني اذا لاطفته نظرة وضادة .. فلن يتخلى
عن تجسده البشع ، لقد دُمغ بالوحشية .. فما من طريقة لتمجيدته !! ان النحت
يعطينا دقة انفعال .. ثم يظل يدق برتابة عنيدة .. في كل لحظة ..
مذكراً بتلك الدقة الهيمنة ..

وما هو واحد آخره من الابطال القدامى فوق قاعدته المنحنية
لأعلى : يسحقه آتفه طفل وهو صامد متمسك باستمالته ، آمن لراحة
القاعدة ، وهو قد كافح الزمن ، خلال الامطار
والاتربة والانواء ، وخلال المضايقات
المستمرة للصقور والحمام التي تسد وجهه الرائع
بزبلها الوسخ .. - كافح الوقت والرتابة كي
يصمد كما كان : بطلاً ..

ولكنه خلال كل النظرات المعجبة التي
يلصقها بوجه البشر .. يتمنى في انسحاق لحظة
من الحياة ان يشم هذه الزهور الموزعة
بعناية اسفل قاعدته .. ان يقف على ذلك
الجسر الممتد ويحرق في المياه السمراء .. لقد
قضي عليه ان يتوحد ها هنا .. كذلك النافورة
المقامة في قلب الحديقة ..

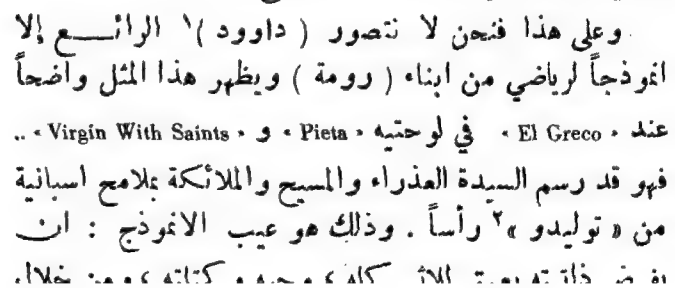
لقد منحوه كل شيء : الوسامة .. والشموخ
والرفاهة .. ولكنهم استلوا منه الحياة ... فما
قيمة كل هذا إذن ؟ ما قيمته ??

ان الجهد الذي يبذله النحت
لاستخلاص العمق جهد ضائع . ان
الفنان يقيم كتلة في الفضاء ، ميتة ،
يحاولته وضع بديل الانسان : يصعد

- ١ رومه . ٢ نينوى .
- ٣ الجزيرة . ٤ جواد طروادة .
- ٥ تمثال « سعد زغلول » .

تمثال داوود - ليكلا نجلو







قضية السكّل بين الواقعية والقومية والحظّة السيكلولوجية

بقلم زكريا المجاور

تتحول عندها الاشياء والكائنات من طبيعتها الاصلية، الى طبيعة مغايرة، النقطة الحرجة التي يتحول عندها الانسان بخصائصه الظاهرة ، الى انسان تغيراً كبيراً كلياً تاماً .

ولو كانت اعضاء الانسان من عناصر كيميائية عارية ، او من عناصر نباتية ، او من عناصر معدنية ، لكننا رأينا بالعين ، بعد وصوله الى النقطة الحرجة ، مثلاً نرى هذه العناصر في حال تغيرها الكيفي ، ساعة ان نرى الكيمياء قد تبدلت من لون الى آخر ، ومن طبيعة متجمدة الى اخرى غازية ، او متفجرة ، وساعة ان نرى الممدّن وقد تحول من نوعه الى معدن آخر ، لو كانت اعضاء الانسان ، من بعض هذه العناصر ، لكان من السهل علينا ، ان نرى هذا الانسان ، كلما تفاعل به خاطر ، او حادث ، او فكرة . او رغبة ، وقد راح يتغير تغيراً كبيراً ، بحيث كان يمكن ان نرى عوامل هذا التغير ، من ذبول او ازدهار ، من انطفاء ولعلنا ، من سكوت وانفجار .

ان الذي جعلنا لا نبصر هذا الانسان في حال تغيره الكيفي ، كلها اصيب به ، ليس نوعاً من الممي يرين على افئدتنا ، وانما لاننا نراه ، ولا نسمع في داخله التدمير والتفجر ، ولا نشم رائحة التحول ، ولا نرى نفسه وقد تسرب اليها من ثنائياها انجرة وغازات .

ولكن ما من قابلية هذا الانسان للتغير الكيفي ، دوناً عن الناس ، بحيث اصبح في خصيصة الغالبية وكأنه - فيسيولوجياً - مخلوق من مادة كيميائية ، وكأن الظروف والاحداث والتجارب التي تعتوره ، خلقت هي الاخرى من الكيمياء ؟

لنعد الى مرحلة التكوين الاولى ، لنبصر الى الناس وهم أطفال ، لنصاحبهم في تطوّرهم .. لنرصد الملل التي تبدأ في خلق الانفصال الحاسم في « نوعية » هذا الانسان .

اننا نرى اول ما نرى ، ان سبباً ما ، يبدأ يربط هذا الطفل ، دوناً عن اترابه ، بالفن ، وقد يكون هذا السبب عضوياً ، بأن يكون طفلنا هذا هزيراً غاية الهزال ، مما يتطلب طاقة غير عادية من حنان الأبوين ، وحنان الام على الاخص ، وعلى اليقين ، فيبدأ الختان ، كمنصر زائد

الانسان واحد ، من بين الآلاف والملايين ، هو الذي جاء مختلفاً عن الناس ، وعن الكائنات ، وهذا الانسان الواحد ، هو الفنان .

الناس جميعاً ، ينشعبون الى فرق ، لكل فرقة حظيرة ، تعرف الطريق الى تمايلها ، سواء أكانت الخطيرة الروح ، ام للعادة . والفنان وحده ، ينشعب من هذه الفرق كلها ، لا لانه ملحد بما في الحظائر من افكار ، وانما ، لانه مؤمن بالفضيلة الانسانية الطبيعية ، في صمت ، وبالتأكيد .

الناس جميعاً ، يسلكون السبيل في الحياة ، وهم يبحثون عن اللذة ، وفي اعتقادهم يقين عميق بانها فرصة الوجود ، وهذا الانسان وحده ... الفنان ، يعمل جهده لاختراق سطح الحواس ، بحثاً عن مسرات أعمق ، يتلهسها بروحه ووجدانه ، بكل كيانه . انهم جميعاً يعيشون في خلايا الحياة اليومية ، وهو وحده يبحث عن حياة غير مقسمة بايام ، وبفصول ، وبوحدات من اللذة ... عن حياة كلها ربيع مضي ...

الناس جميعاً ، قد رفعوا الاعلام البيض ، فوق تلال الماديات وقواعد السلوك ، وسهول النصيحة ، والفنان هو وحده الذي شنّها حرباً دائمة على العادة ، وعلى قواعد السلوك ، وعلى النصيحة ، فاذا هم رأوا في سقطة المرأة عاراً لا يفعله إلا الدم ، رأى هو ان المار ليس الا في استسلام الناس الى عادة الثأر ، ورأى ان الشرف ليس في قتل الزانية ، وانما في قتل اسباب المعنى الاجتماعي .

الناس جميعاً ، تضيء جوانحهم اذا اشرق القمر ، وتضوع مشاعرهم عطراً اذا هبت عليهم النسيمات من منابت الورد والازاهير . ولكن هذا الانسان الواحد ، يلح في صفات بعض الناس ، سماوات ارحب ، وفي فعالهم الجلية اقماراً اجل واضواً ، وفي مواقف التضحيات منهم ، فوحات مضمخة بعرق الجلال الانساني ...

الناس جميعاً ، يقولون ان الحياة فانية ، وكل شيء زائل ، وفي الخفاء ، يصنعون لطامعهم الخالب والاضلال ، كأنما هم يريدون امتلاك كل شيء لانهم لن يموتوا ، وهو وحده الذي يقول ، ان الحياة خالدة ، باقية ، لا تزول ، وفي الخفاء ، وفي الملن ، لا عمل له الا العطاء ، من ماله ، ومن نفسه ، ومن روحه ، كأنه ايقن في كل لحظة ، انه

تكويني ، او طويلاً في سحاه ، او بديناً ، او ذا شعر يذكر بالفتابات
والحيوانات المفترسة .

وكما تركز حول طفلنا الانظار يبدأ هو بدوره ، وبالشعور ، برقب
هذه الانظار التي تحرق فيه ، ويتكون في لاشعوره الرقب الراسد ، على
الرغم منعه ، مكروب الفكر ، والتأمل ، والجدل ، والتسبب ،
والتمايل ، والمحاينة .

وظل هذا شأنه ، زيادة او نقصاً ، تنعكس النظرات عليه ، كريمة ،
او غير كريمة ، وهو يراها كلمات ... كلمات غير ملفوظة ، وهو يراها
او تسامات معبرة ناطقة ، ويبدأ طفلنا هذا ، يحمل في وعيته ، صوراً ،
ومرئيات ، وملاحظات ، وكلمات ، لا وجود لها بواعية الاطفال
الآخرين .

وقد يكون السبب غير عضوي من هذه الاسباب التي تكون في
الطفل نقصاً او زيادة نفسية ، وانما قد يكون سبباً نفسياً خالصاً ، منشأه
ظرف اجتماعي : كأن يكون رث الهبة ، وحوله اطفال ليس بهم رثاة ،
او هو في حلبة الترويب الطفولي ، متخلف حير ، في مظهره .. او في
كينونة اسرته ، او في خلق بعض ذويه ، او مشفق النفس نتيجة
للتصدعات بين ابويه ، او غائم الشعور ، ساخنها ، للتربيات التي تدخل
الى قلبه حول صناعة ابيه الرضيعة ، او خلق امه المطلقة ... او هو
محروم منبوذ من الدنيا ، لانه يتيم ، رغم وجود ابويه على قيد الحياة ،
الحياة المحرومة المنبوذة ... ومن شأن هذه الصدوع والانثقافات
والحسرات ، ان تدخل الى نفس طفلنا هذا ، لا مجرد شعور ، وانما
شعوراً مرسوماً ملوناً ، صور ، ومرئيات وملاحظات وانطباعات ، ومنها
ينشأ في وجدان طفلنا الحفق .. والشوق .. والتعليل .. والتسبب ..
والفكر .

وثمة يقوم سؤال : هل كل الاطفال الذين تفاعلت فيهم دوافع هذه
الاحساسات ، سينتهي بهم الامر ، جميعهم ، الى ان يكونوا أطفالاً غير
عاديين .. فثانين ؟

لنصاحب طفلين من هذا النوع ، ممن يشعرون بنقص او بزيادة ،
عضوية او نغمية ، او يعيشون في حياة شاحبة للتصدع النفسي الاجتماعي
الحادث لكليهما ...

كان كل منهما يعيش بعد ان ولد به مكروب الفكر ، وامتلات وعيته
بالصور والملاحظات والمرئيات ، وهو يحس وكأنه علامة حمراء في لوحة
الطفولة ، وانتهت المرحلة الاولى بكل منهما ، وهو يشعر بأن به شيئاً غير
مألوف : ما هو هذا الشيء المجهول ؟ انه لا يعرف ! وتنتهي مرحلة
اخرى ويكون كل من الطفلين قد نحس الشيء غير المألوف ، وبدأ
يشعر بالنقص ، وبسلك حياته خائفاً متباعداً ، كأنه بلورة استمعت على
الدوبان في سائل الجماعة الطفلة ، وتنتهي مرحلة ثالثة وقد اصبح كل منهما
على صلة بالاحساس المروع الذي يتلقاه من عيون الناس ، فاذا ما كان موضع
سخريتهم ، فالحياة كلها سخرية منه ، لا الاطفال وحدهم ، وانما الكبار ايضاً
يسخرون منه ، واذا ما كان موضع اشفاقهم ، تحول الحياة كلها الى شفقة .

ان اللفظ المبني او اللساني الذي كان يراه او يسمعه من اترابه ولداً ، اصبح
وهو يحس به في اعماقه حتى وهو منفرد .. بعيداً عن العيون .
وفي المرحلة التي سار فيها كل من الطفلين ، وهو منطو مأخوذ بنقصته ،
يشعر كل منهما بأنه انقص من الجماعة . يصطدم احدهما بلحظة حاسمة ،
بجاءت مروع ، يتحول فيه اللفظ الموحى له بنقصته ، الى كلام منطوق ،
صريح ، قاس ، يمله يحس ساعتئذ وكأن الدنيا تضحك سخرية به ،
وتشارك صاحب هذا الكلام في اشارته بذل النقيصة .. وقد يكون هذا
الكلام اغضاء فتاة الاحلام في جفول عنيد ؛ وقد يكون مساجلة بينه
وبين رفاقه .. وقد يكون ارتسامة نافرة هائلة من هؤلاء الذين تجسدت
فيهم المثل العليا ، الأب ، او الام ، او المدرس .. او الصديق الحميم .
هنا ، ومن هذه اللحظة الحاسمة ، يبدأ طفلنا هذا ، يبحث عن الصداقة ،
وعن المثل الاعلى ، وعن الرفقة والالفة ، في دائرة اوسع من دائرة
جماعته ، في الخيال ...

يبدأ طفلنا هذا ، وقد اختلف عن جميع رفاقه ولداً ، فهم يرون
الظل ظلاً ، ولكنه يراه ظلاً ، وحناناً ، وصداقة ، ورحمة ، وهم
يرون القمر قمرأ ، ولكنه يراه قمرأ ، وحناناً ، وصداقة ، ورحمة ،
وشمراً فضياً شاملاً . وهم يرون البحر بجرأ ، وهو يراه ، بجرأ ، وغناء
ملاحين ، واشواق المسافرين ، وفرحة المائدين المفترين ، انه يرى كل
شيء مضافاً اليه اشياء صتمها الخيال ، او في عبارة ، انه يرى جوهر
الاشياء .

الكلام عند الناس جميعاً وسيلة تخاطب ، ولكن الكلام وحده ،
عنده ، ليس كل الوسيلة ، وانما هو يأخذ القضية من كلام محدثه ، ومن
ارتسامات وجهه ، ومن لون صوته ، ومن اشارات يديه ، ومن الومض
السريع المتلاحق في عينيه . ومكروب الفكر الذي ولد فيه قديماً ، هو

يصدر في مطلع سنة ١٩٥٦

السُّحُور

في سياستهم ، وحضارتهم ، ودينهم ، وثقافتهم ،
وصلاتهم بالعرب

مجتمعه من اسباب النقيصة ، والى هدم حائط التناقض ..
ولكن ؟..

هل كل فنان اغترط في كثية الواقعية ، فنان واقعي ؟..
ومقالنا هذا ، هو الجواب ، او بعض الجواب ، على السؤال . فما لم
يتبع المضمون من اللحظة السيكولوجية التي نغياها ، وما لم يتشابه الشكل
واللحظة السيكولوجية ايضاً ، فانه يكون فناناً واقعياً بالتطوع ، لا
بضرورة المولد وحنمية الوجود ..

وقضية الشكل ، في الواقعية ، اخطر من قضية المضمون ، ذلك لان
كثيرين يكتبون بالعربية الفصحى ، وكثيرون يكتبون بالعامية ،
ولحظتنا السيكولوجية التي نحياها غير متحفظة بالفصحى وبالعامية معاً ؛
وانما هي متحفظة باللغة التي يتكلم بها الناس ، هذه الفصحى التي تطورت
صاعدة الى اللغة القومية ، اي العربية المصوبة في منظومات عامية ..

فالذي يكتب ، الحوار ، بالفصحى ليس واقعياً ، والذي يكتب
الحوار ، بالعامية ، ليس واقعياً ، والواقعي هو الذي يدرك بصيرته ما
هي العبارة التي تملئها اللحظة السيكولوجية في زمن القصة ..

والذي يعطينا مضمونه من خلال شكل تجريدي لا ييماننا نعرف
من اي بلد هم أبطال قصته ، وليس من اي بلد جغرافياً ، وانما من اي
بلد من حيث المادة ، والطبع ، والاصطلاح العاطفي السائد ، والافكار
السائدة في وجدان الامة ، اي من اي بلد من حيث اللحظة السيكولوجية ..
ان الذي يعطينا مضمونه على نحو غير هذا النحو .. ليس ادبياً واقعياً ،
وليس ادبياً قوياً .

زكريا الحجاوي

القاهرة

كيف أكتب

خير سلسلة يضعها المدرس بين ايدي طلبته ليساعدهم
على تكوين ملكة التعبير الشفهي والكتابي ، ويسر مشاق
« الانشاء » ويعلمهم الكتابة الصحيحة من اسهل الطرق .
وفيه من النصوص والتأريخ والموضوعات الطريفة والقصص
المختارة ما يجعله مساعداً لكتاب القراءة في مدارس البلدان
العربية جميعاً .

صدرت في اربعة اجزاء انيقة الطبع ، مصورة بالالوان
في اواخرها مسرحيات اخلاقية للتمثيل على مسرح المدرسة .

يسمى ، او عبارة يقرأها ، او صورة يراها ، او تمثال يشاهده ...
ان اعمال الفن ، يتركز فيها ، وهو في محرابها ، اللحظة السيكولوجية
الحادثة ، تلك التي لم يكن يحس فيها بأنه غير مألوف ، او شاذ ، او
صاحب نقيصة ، اللحظة السيكولوجية التي كان يحيا فيها ، هي نفسها التي
اعادت اليه الحياة وهو واقف امام العمل الفني ...

والعمل الفني الذي يراه طفلنا ليس مجرد اغنية ، وانما هو اغنية ،
وظل ، وحنان ، وامومة ، واصدقاء ورفقة في الشارع ، وقلة رطبة ،
وباعة طيبون ينادون على بضائعهم ، عند رأس الحارة ، في شوق .

وهو يفتن بهذه الصورة دون غيرها ، لا لانها مجرد صورة للحقل في يوم
الحصاد ، وانما لان شعوره العميق ، يعرف ، ان هذا اللون الاصفر ،
هو لون الحصيد الذي كان يقتمده في البيت ، وهو يصني الى حنان امه
وارتسامات عاطفتها الزاهية . وهذا اللون الازرق في الصورة يؤكد
له شعوره العميق ، بأنه مأخوذ من لون جلباب امه او ابيه ، وان هذا
اللون الاخضر في الصورة ، يذكره بشي جميل عذب ، لا يذكره ،
هل هو ابتسامة امه ، ام هو لون منديل رأسها ..

وهذا التمثال الذي يستبد بأعجابه .. ما سر افتتانه به ؟ هل لان لونه
الابيض الناصع ، يذكره بلون شارعهم الشاهق ؟ وهذه الثنيات والتجاعيد
في ملابس الرجل الخالد في تمثاله ، هل تذكره بتجاعيد وجوه الرجال
الطيبين الذين كان يتلمس منهم الرحمة والشفقة دوناً عن الآخرين
والهازيين به ؟..

لقد تغير كل شيء في الطفل تغيراً كبيراً ، فالنقمة قد يزأرها صورة ،
والصورة قد يراها كلاماً ، والتمثال قد يراه شارعاً بحاله قد عجز بالرجال
والنساء والباعة ...

ان كل شيء في الحياة ، له اشباه في الاعمال الفنية ، وكل شيء في
الفن ، له اشباه في الحياة .
ان المواطن يحسها دائماً وقد صاحبها الوان ، وديب موسيقى ،
وترانيم ، وقائيل ، وصور رائعات .

ويسير الطفل بعد ذلك الى الحدائق فالشباب والنساء ، وتتم فيه
الاكتلالات الفريزية والعقلية ، وتبدأ لهفاته نحو بحثه عن المنزل الاعلى ،
وعن الصداقة ، وعن الوطن النفسي ، لكيلا يتذكر اسباب نقيصته . تبدأ
لهفاته هذه ، تقوده بالاشمور ، الى محراب الطبيعة الثانية الجليلة ،
ليعيش فيها ، هذه الطبيعة الثانية التي خلت من الآخرين والمحدثين بأبصارهم ،
والتي تفوق الطبيعة الجافة التي يحيا فيها الناس ، بألوانها ، وترانيمها ،
وصورها ، وتماثيلها ، وعباراتها الشاعرة ، تلك الطبيعة الثانية التي
نسميها الفن .

تري ، اي فن ينتج فناننا ذلك ؟..

لا يحدد اتجاه الفنان بعد دور التكوين ، الا الدور الذي تلعبه
احتياجاته الفريزية ، والاجتماعية ، والعاطفية . فانه سيصطدم ، في الغالب ،
وهو يبحث عن تحقيق نفسه غريزياً وعاطفياً واجتماعياً ، سيصطدم بالتناقض
المائل بين الطبيعة الفناية الملونة التي يراها بصيرته ووجدانه وخياله ، وبين
الواقع المباشر في المجتمع ...

وعند حائط التناقض يبكي كثيرون من الفنانين ، فيضيفون الى

الموسيقى في عصره

بقلم بوريس دوسكلوزر

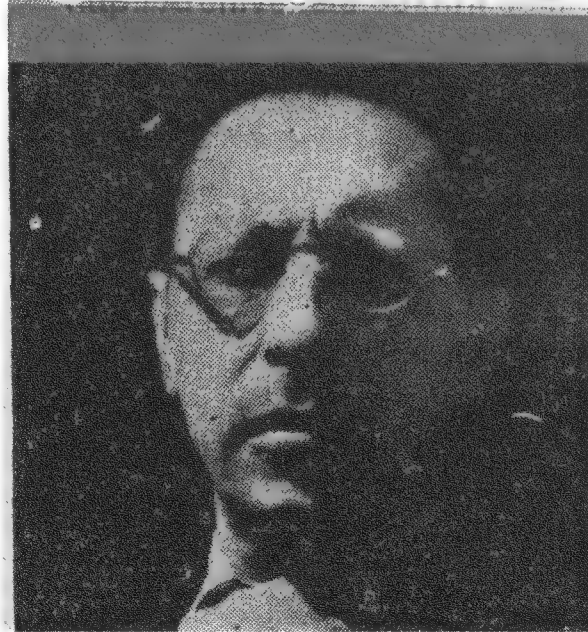
فانه يبقى صحيحاً ان أي عهد سابق لم يلق الا هال بل حتى النفور الذين يلقاهما عصرنا في ما يخص الانتاج الموسيقي. ليس هناك عصر أصم أذنيه عن سماع الموسيقيين كعصرنا هذا. اننا نعجب أشد الاعجاب بخصب امثال باخ وهندل ؛ ولكننا لا نفسي ان هذا الحصب كان يستجيب لمطالب مستمعيها الذين كانوا عطاشى ابدآ للآثار الجديدة ؛ في حين ان الجمهور اليوم لا يطلب من موسيقيه مثل هذه الآثار ، ويجد هؤلاء الموسيقيون مشقة كبيرة في افهام الناس آثارهم . ولو ان معاصراً من معاصري شومان او شوبان او ليست عاد الى الارض ، فما أشد الاضطراب والضيق الذين يشعر بهما في العالم الحاضر ! غير انه يكفي ان يحضر حفلاتنا الموسيقية ليستعيد اطمئنانه ، ويجد الراحة بين اطياف قد تعود سماع آثارها . إن انسان العصر الذري لا يتمتع قتعاً كاملاً الا بموسيقى عصر العربات !

واذا صدقنا ما يقوله الموسيقيون ، فان تبعة هذا الموقف العجيب انما ترد الى كسل الجمهور الحالي الذي يرفض ان ينسجم مع تطور الموسيقى ، لما يتطلب ذلك من جهد ، ويؤثر الاستماع الى ما يعرفه من قبل . ولكن لماذا يكون جمهور اليوم أشد محافظة من الجمهور الذي كان يتابع بحماسة هايدن وموزار وبتهوفن في عهد شباهه ؟ الحجة ان المستمعين

ليس من ينكروا ان هناك تناقضاً بين المؤلفين الموسيقيين والمستمعين في ايامنا . ويكفي للاقتناع بذلك ان نراجع برامج الحفلات الموسيقية ، ولا سيما المهرجانات الموسيقية ، التي تقام في كل مكان من اوروبا بين مايو واكتوبر من كل عام . ففي هذه الحفلات التي ينبغي لمنظمتها ان يراعوا ميول الجمهور ، تحتل آثار الموسيقيين المحدثين مكاناً متواضعاً جداً ، بالنسبة للمكان الذي تحتله آثار الكلاسيكيين والرومانتيكيين .

ولكن هناك اختلافاً في تعليل هذه الظاهرة وتفسير اسبابها . وينبغي ان نتساءل قبل ذلك : اتكون هذه ظاهرة خاصة بزماننا ، ولم تحدث من قبل ، فهي اذن شاذة ؟ ام ينبغي الاقرار بان الموسيقيين قد واجهوا هذه الحالة عبر التاريخ ؟ ان امثلة الفنانين الكبار الذين تجاهلهم عصرهم وهم

احياء ليست قليلة . ولكن لنلاحظ ان معظم الامثلة التي تضرب لنا في هذا الصدد لا تسبق القرن السابع عشر ، واننا لا نجد عبقرية واحدة من عبقريات عصر النهضة لم يفهمها الناس آنذاك . وبعد ذلك ، ينبغي ألا نأخذ صورة مثالية عن العلاقات التي كانت تشد الموسيقيين في تلك الازمان مع وسطهم الاجتماعي . ومع هذا



(بل على الفن الحديث كله ، سواء منه الرسم والشعر والموسيقى) هو نزعة الفكرية : إن الموسيقيين الشباب متهمون بانهم انما يقصرون اهتمامهم على مسائل شكلية تقنية او حتى سمعية ، وانهم لا يتركون لقلوبهم ان تتحدث ، وانهم يدققون كثيراً في اساليب التعبير ليقنعوا ضحالة مواهبهم ، وانهم يستسلمون لنظريات مجردة ، ويربكون انفسهم بالانظمة ، ويراكمون تعقيدات غير مجدية ، ويريدون بأي ثمن ان يُظهروا ابتكارهم وابداعهم (وهذا دليل واضح

على انهم غير مبتكرين ولا مبدعين) ويجهدون لاثارة الدهشة لا التأثير على المستمعين .

ولعل في هذه الانتقادات

حظاً من الصحة . ولكن ألا

ينبغي لنا ، اذا فرضنا انها في

محلها ، ان نتساءل عما اذا لم

تكن للنزعة الفكرية الطاغية

واللهاجة الى الابداع والتجديد

اسباب عميقة تفرض نفسها

على موسيقيينا ولا حيلة لهم

فيها ؟ لقد سمعنا كثيراً ان

معلمي الماضي كانوا ينجحون

في التعبير عما يريدون قوله فيما

هم يظنون مفهوماً ، فهم

يؤكدون انفسهم من غير ان

يعتزلوا الناس ، ومن غير ان

يناقض بعضهم بعضاً . ولكن

من يقول ذلك ، داعياً

المعاصرين الى الاعتبار بهم ،

ينسى ان موسيقيي الماضي كانوا ينعمون بأسلوب معين ، اي

بلغة مشتركة تمنح المؤلف الموسيقي كياناً قريباً من غير ان

تحد حربه . لقد كان الاسلوب يمنح الفنان العبقرى امكانية

التفهم دون ان يكون في ذلك مدعاة لمخالفة معاصريه ،

المحدثين الذين ينتمون الى الصف الثاني لن يخلدوا ابداً . ولما كان معاصرونا قد فقدوا هذه اللغة المشتركة ، وحكم عليهم بان يخلقوا آثارهم معرضين انفسهم لكل اخطار المجازفة ، فانهم لا يستطيعون ان يحافظوا على شخصيتهم الا في هذه الحرب الجماعية التي تشكل الحياة الموسيقية الحالية . انهم مضطرون الى تضخيم سياتهم الفردية تضخيماً مبالغاً فيه ، الى نقصد الاختلاف عن الآخرين ، فلا يبقى لهم من خيار إلا بين ان يكونوا ثابرين متمردين او انقياديين تقليديين ، اي ان لا يفهمهم الناس في حياتهم او ان ينسوهم بسرعة .

وقد حسب البعض منذ

زمن غير بعيد ، في فترة ما بين

الحربين ، انهم يجدون علاجاً

لهذه الحالة باللجوء الى

كلاسيكية جديدة لم تكن

الا بديلاً عن الكلاسيكية

الحقيقية . وقد كان ستراافنسكي

وتابعوه يرون ان الشر كله

صادر عن النزعة الرومانتيكية

بسبب ذاتيتها وتمجيدها

للعبقرية المتوحدة التي هي في

صراع مع المجتمع ، فكانت

يجب العودة الى اسلوب قديم

وتجاوز بنهوفن : وكان ان

قام عهد « العودة الى .. »

فكانت عودة الى باخ وهندل

والى بوليفوني النهضة

والعصور الوسطى . ولكن

ألم يكن ذلك يعني وضع العربية قبل البقرتين ؟ ان بما لا شك

فيه ان الاسلوب ليس هو خلقاً واعياً ، مصطنعاً . وقد كان

تفقت الاسلوب الموسيقي في فجر القرن الماضي الذي اضطر

المؤلف الموسيقي الى خلق لغته الخاصة ونظامه الخاص ، هو



بنهوفن

الذي بلغ سنّ النضج كان عاجزاً عن ذلك .

ومنذ ذلك الحين ، أخذت الحفرة بين الفنان وجمهوره في الاتساع . ومن الواضح ان اوروبا الحالية التي تترقها منافسات عميقة من كل نوع ، منافسات اقتصادية وسياسية وايدولوجية ، لن تيسر ولادة اسلوب موسيقي يستطيع الفنان والمجتمع بواسطته ان يتبادلا التفاهم من جديد . ونحن نلجّ على كلمة « يتبادلا » ، لأن الموسيقي لن يفهم إلا بمقدار ما يفهم الذين يتوجّه اليهم : إن مأساة الفنان الحديث كأمّة في ان له قضية مع ما نسميه الجمهور .

ولم يكن الامر كذلك دائماً . وقد يقال : ولكن ، لمن يتكلم الفنان ، إن لم يتكلم للجمهور ؟ الواقع ان كلمة « الجمهور » قد بلغت من كثرة الاستعمال والتداول حدّاً نسي الناس معه انه لم يكن لها دائماً المعنى نفسه . لقد كان الموسيقي في القرن الثامن عشر يعمل من اجل جماعات واوساط اجتماعية محددة تماماً ، يعرف حاجاتها ورغائبها ويقاسمها الى حد عقليتها وإحساسها ، ويمارس معها علاقات لا تقتصر على الميدان الموسيقي وحده ، علاقات انسانية . لقد كان ملحقاً بخدمة امير او كنيسة او مدينة ، فكان يضطلع بمهمة اجتماعية كان الجميع يعترفون بفائدتها وأهميتها . ويبدو ان موزار كان اول موسيقي كبير اقام علاقات مباشرة مع الجمهور فعانى من ذلك ما يعرفه الجميع . ولئن كان حظ هايدن في ذلك أسعد من حظه ، فلأنه لم يقيم علاقاته مع الجمهور إلا بعد ان حققت له آثاره التي وضعها اللامير « استرهازي » شهرة ثابتة .

وإذن ، فما هو الجمهور ؟ بالامكان القول إنه جميع الناس ، وانه لا أحد . إنه كتلة مختلطة لا شكل لها ولا وجه ، وانما هي تكتسب هذا الوجه ، وتكتسب معه تناسقاً داخلياً . اذا فنجح الموسيقي في فرضهما خلال الحفلة الموسيقية . حتى اذا انتهت هذه الحفلة ، استعادت الكتلة اختلاطها ، فليست هي بعد إلا جماعاً يتفرق ويعود الى همومه .

لم يكن الفنان الذي يخدم اميراً ، يفقد كرامته ؛ لقد كان هذا شأن « لولي » Lully في فرساي ، وشأن باخ في ليبزيغ ومونتفيردي في فينيسيا ، وكذلك هو شأن الفنان المعاصر الذي يكرس فنه لبلده ولشعبه ، كما هو حال شوستا كوفيتش . اما الموسيقي فانه لا بد فاقد نفسه اذا خدم الجمهور ، هذا الشيطان ذا الالف رأس الذي لا يربطه به إلا صالحه ، لان الجمهور يوفر له حياته ونجاحه . وعلى الموسيقي ان « ينتصر » عليه ؛

وهذه الكلمة تشرح تماماً جوهر العلاقة بين الفريقين المتقابلين ، وهذا الانتصار تقف في وجهه مخاطر كثيرة جداً ، بحيث اصبح من النادر ان يتصل المؤلف الموسيقي اتصالاً مباشراً بالجمهور . فبينما كان في الماضي المنقذ الوحيد لآثاره ، نراه اليوم يعهد في « نواته » الى منقذ يمتن يقنّعه امام الجمهور . ولم يكن بحاجة الى ذلك من قبل ، يوم كان يتوجه الى عدد محدود من المستمعين يعرفهم ويعرفونه بشخصه .

هذا السؤال المقلق الذي يلاحق الموسيقي اليوم ، والذي لم يكن يعرفه من قبل : « لماذا ولمن اؤلف الموسيقي ؟ » لا يستطيع ان يجيب عليه الا بقوله « لي انا نفسي » وإلا سقط . فهو لا بد له من المجازفة ، ومن ان يتعرض لخطر عدم فهم الجمهور اياه ، بمقدار ما يملك شيئاً يريد ان يقول ، ولو وجد نفسه بسبب ذلك منعزلاً ، مقسوراً على ان يقبل جميع الصعوبات الفكرية والمعنوية والمادية التي تنتج عن مثل هذا الموقف . لقد اصبح عدم الفهم نصيبه الطبيعي ، وذلك هو الثمن الذي يدفعه لحريته ، إلا اذا استطاع يوماً بمساعدة الظروف ومعونة نخبة تحب النظار ، ان ينتصر على مقاومة الجمهور . وقد يظل هذا الجمهور غير مدرك فنه ، ولكنه لا يجرؤ على المصارحة بذلك .

هذا الوضع للاشياء الذي القينا عليه ظلالاً سوداء ، ولعل القراء يعذروننا ، اليس له من مخرج ؟ طبعاً ، ليست القضية هي ان نقلب مجرى التاريخ ونحاول إعادة ظروف تتيح لموسيقي العصور الوسطى او عصر النهضة ان يخلق آثاره بالمشاركة مع مستمعيه . ثم إنه يبدو مستحيلًا ، اذا توخينا الصراحة ، ان نستطيع مثل هذه المشاركة التي تتطلب اشكالا جماعية من الاحساس والتصور ، ان تقوم في مجتمعاتنا الحالية . ومثال روسيا كاف في هذا الصدد . إن الاتحاد السوفياتي هو البلد الوحيد الذي لا يوجد فيه ، بالظاهر ، تباین وتنافر بين المؤلفين الموسيقيين والمستمعين ، والذي رسم فيه اسلوب معين . إن الموسيقي السوفياتي يستعمل « نحواً » ولغة يستطيع الجميع ان يفهموها ، وهو اذا جدد ، بقي في اطار العرف التقليدي ، ولكنه مجبر على ان يطبع هذا النحو ، ولقد قام ذلك الاسلوب تحت ضغط خارجي ، وقد حققت التفاهم سلطة سياسية . وهذا بالطبع حل لا نقبله : إن الموسيقي الغربي لن يتنازل عن حريته ، بالرغم مما تجلبه من أخطار ومحاذير .

« تعريب الآداب »



فنّ الواقعية الاشتراكية

هل نستطيع ان نعطي « الواقعية الاشتراكية * » قيمة نظرية فلسفية ؟ كلا ، بأيّ حال . وكذلك لا نستطيع ان نطبق عليها عبارة « ايدولوجية » . ومع ذلك ، فهل ينبغي التوقف عند « هذا المنعطف التاريخي » ؟ اجل . ذلك ان الواقعية الاشتراكية انما تنتشر بسبب التداير البوليسية اكثر من انتشارها بدافع الاقتناع .

إن الواقعية الاشتراكية ليست إلا « طبيعية » فوتوغرافية و « ايدولوجية » تهدف ، اذ تفصل الاشياء ، الى غاية واحدة هي ان « تثبت وتنتشر بالصور اوامر المكتب السياسي » . فينبغي الا تتجاوز موضوعات الحاضر : فان الغد هو خطر دائماً على العهد ، ما دام يمتد الى ميدان التخيل ، فلا يمكن للمستقبل ان ينبت إلا في رؤوس اعضاء المكتب السياسي . ولذلك قام تأييد العهد الكلاسيكي في الفن ، واعتبرت هذه الرجعة « تقدماً » واعتبر كل سعي الى خلق اشكال جديدة « انحطاطاً محتقراً » .

والحق ان شعار « ينبغي للفن ان يكون في متناول الجموع » لا يعني شيئاً محدداً . إن الجموع تتألف من افراد ، ولكل فرد طريقته الخاصة في الفهم . فمن الذي يستطيع ان يحدد مستوى الفهم لدى الجموع ؟ ان القول بان الفن « الذي ليس هو في متناول الجميع » يجب ان يحذف ويلقى ، قول مخيف حقاً . ان الرياضيات المحضة ليست في متناول الجموع ، ومع ذلك فليس ثمة من يطالب بان توضع على قائمة الحرم بصفتها خطراً على الجمهور !

وما هو مصدر الفكرة القائلة بان الفهم التجريدي ممتنع

« نصيحة باعادة النظر » لدونيك

يبقى حتى ايامنا خير تعبير عن اصدق النزعات الجمالية البدائية . وهذه الاشكال الفنية المسماة باشكال التزيين ليست منفية من البلاد « الاشتراكية » . فالمصانع السوفياتية تنتج قمصاناً وتنانير وسجاداً وورقاً مطلياً تحمل كلها رسوماً تجريدية وحتى الزهور وهي اشكال تصويرية - تظل فيها منمنمة مهندسة موجزة ، فهي اذن ضد الواقعية . فلماذا ينبغي اعتبار الاشكال التجريدية نفسها ، اذا ما رسمت على اللوحات ، ممتنعة على الجموع ؟ وهل من الضروري ان نذكر هنا بان الفن « التصويري » الكبير هو ، عبر العصور ، الدليل المقنع على هذا الصراع الابدي بين الفئتان والتقليد ؟ ان السيريالية الميثولوجية (العقبان وابو الهول والافراس ذوات الجناحين والعمالقة ذوو العين الواحدة والكائنات اللواتي نصفها الاعلى انسان والاسفل حصان ...) وخيالات بوش Bosch وبروغل

شخصية الفنان واستبدال الصنعة بالفن . فجئى وقت قريب كان صنع تمثال لستالين ، صنع نصفه الاعلى الى مثال والنصف الاسفل تمثال آخر ، امرأ مألوفاً في الاتحاد السوفياتي .

ومن أجل هذا ، سرعان ما تمّحى من الذاكرة هذه الآثار اللاشخصية ، بالرغم من حصولها على جائزة ستالين ، شأنها في ذلك شأن أية واقعية فوتوغرافية في كل مكان . ذلك ان الواقعية الاشتراكية والواقعية الرأسمالية تمثلان وجهي المداية نفسها . وعلى العكس ، فان آثار « غالو » و « لوبس لوفان » و « غويا » و « دوميه » ، وكذلك آثار « رودان » و « بونار » و « فان غوخ » و « بيكاسو » تحدث باشكال تعبيرها الشخصي البحث صدمة لا تُنسى .

ولنستشهد هنا ببعض الوثائق ، فأمامي الآن عدة مجلدات مطبوعة طبعاً انيقاً ومخصصة لوقائع جلسات اكاديمية الفنون الجميلة للاتحاد السوفياتي ، وهذه بعض موادها :

بما لا غنى عنه ان يكنّ الفنانون السوفيات حقداً لاهباً على اية اشارات عطف تجاه الغرب « الفاسد » . وكنا كيد لفساد الغرب ، يكفي رؤية لوحات « سوتين » Soutine الذي لا يرسم إلا الحما نتناً . وإن الحائن « شاغال » Chagall يرسم الآن لسخفاء بلهاء ، بدليل ان الرجال على لوحاته لهم رؤوس طيور ! اما « مانيه » و « بيزان » و « ماتيس » و « فان غوخ » فهم يرسمون جشاً ، ذلك انه لا ترى الا لطخات من الالوان في مكان العيون ؛ وهذه العيون لا تعبر عن اية فكرة ، فهي اذن لا تعبر عن اية ايديولوجية . اما الانطباعية فهي مدرسة « رجعية تماماً » ، ذلك ان الانطباعيين لا يُتمون لوحاتهم قط ...

ومن النصائح التي تصدرها الدولة السوفياتية للفنانين ما يلي :

— يقول الرفيق ا . م . غيراسيموف Guerassimov رئيس أكاديمية الفنون الجميلة ، حامل جائزة ستالين ، و « فنان



بريشة غيراسيموف

لوروشيلوف

جديداً . لقد شعر الفن ، حين ظهرت الصورة ، انه تحرر أخيراً من مهاته كحامل مستندات . ولا اتردد في ان أقول إننا نشهد اليوم نهضة جديدة للفن في العالم كله باستثناء الاتحاد السوفياتي حيث يبدو الفن رجعيّاً ومنحطاً .

إن ميزات الفن وفائدته ودوافعه الثقافية ، وحتى سبب وجوده بالذات ، كل ذلك يكمن في اكتشافاته ، في قدرته التخيلية ، في تجسيدات له لما لا يرى . أما التقليدي والطريقة الفوتوغرافية فهما ينتهكان طبيعة الفن ويصمانه بالعجز . إن الواقعية الاشتراكية هي اختراع سوفياتي لا يتكشف إلا عن جهل اوتوقراطي الكرملين . والشواهد التي تأتي من الاتحاد السوفياتي تدل على ان رسم جماعة من ثلاثة أشخاص يتطلب تعاون خمسة او ستة فنانين (والافضل ان نقول هواة فن)

« تابلوهات » حية من « بوساء » هيجو الخالد

★ لباريس طفل ، ولعابة طائر . اما الطائر فيدعي الدوري ، وأما الطفل فيدعي المشرد

★ زواج ما بين هاتين الفكرتين ، التي تنطوي احدهما على جميع حرارة القرن ، والاخرى على جميع ضياء الفجر . إقبح هاتين الشرارتين معاً : باريس والطفولة ، وعندئذ ينب منها كائن صغير ، كائن يجدر بـ « بلوتوس » أن يدعوه : الجبض .

★ هذا الكائن الصغير مفعم بالبهجة . إنه لا يأكل الطعام كل يوم ، ومع ذلك فهو يفي الى المسرح كل ليلة ، اذا رأى ذلك مناسباً . إنه مخلوق لا قيصر على ظهره ، ولا حذاء في رجله ، ولا سقف فوق رأسه . إنه مثل ذباب السماء لا يملك شيئاً من هذه جمياً . أما سنه فتتراوح ما بين السابعة والثالثة عشرة ؛ وهو يجامع مع العصابة التي ينتمي اليها ، ويضرب في الشوارع ، وينام في الهواء الطلق ، ويرتدي سروالاً عتيقاً من سراويل أبيه ينتهي الى عقيبة ، وقبعة عتيقة من قبعات أبـ آخر تهبط الى أبعد من أذنيه ، وحالة بنطلون مفردة ذات حاشية صفراء . إنه يمدو ، ويتبّع الأثر ، ويقتل الوقت ، ويسود الغليون بالاستمهال ، ويقسم مثل رجل من اهل الجحيم ، ويختلف الى الحانات ، ويعرف الصوص ، ويخاطب الفتيات بضمير المفرد ، ويهذر بلغة السوق ويغني اغاني داعرة ، وليس في فؤاده شيء رديء على الإطلاق . ذلك بأن في نفسه جوهرة ، هي البراءة . والجواهر لا تنحل في الوحل . وما دام المرء طفلاً فإن ارادة الله تقضي بأن يكون بريئاً .

★ ولقد سألنا هذه المدينة الهائلة : من ذلك المخلوق ؟ اذن لاجاب : إنه ولدي الصغير .

★ إن « مشرد » باريس هو قزم العملاقة
★ ولن نبالغ . فعند ملاك الساقية هذا قيصر في بعض الاحيان ؛ ولكنه في هذه الحالة قيصر مفرد ليس غير . وعندئذ حذاء في بعض الاحيان ؛ ولكنه في هذه الحالة حذاء من غير نعل . وإن -هـ في بعض الاحيان مأوى ، وهو يجبه ، لانه يجد فيه أمه ؛ ولكنه يفضل الشارع ، لانه يجد هناك حرته .

هذه صفحة من صفحات الجزء الثامن من الترجمة الصحيحة الكاملة « لبوساء » بقلم الاستاذ منير البعلبكي ، صفحة تكاد تقع على مثلها في صفحات الجزء المئة والاربعين كلها ...

صدر حديثاً دار العلم للملايين

حياتنا السعيدة في وطننا الاشتراكي السعيد بمثلة بكل جمالها في هذه المعارض ؟ كلا ، إنها بمثلة بلا جمال ولا نظارة . فأين هي حماماتنا ؟ واين هي بلاجاتنا ورياضاتنا وابطالنا ذوو الارقام القياسية وحاملو الاثقال العاليون ؟

— إن الفنان في الاتحاد السوفياتي لم يجعل للتسلية ، هذه التسلية التي من أجلها يشتري رأسماليو اوروبا واميركا اي شيء ، من لوحات الانطباعيين الى لوحات بيكاسو ... ومن حسن حظ الاتحاد السوفياتي ان صالات العرض خالية مما ليس هو واقعية اشتراكية .

اما التدابير الناتجة عن هذه « النصائح » فتتلخص بما يلي :
« إن اساتذة الفن الذين ليست معتقداتهم واضحة بتماماً هم في كل مكان مضطهدون . وفي مدارس الفن كانت تلقى على الطلاب محاضرات عن « صورة ستالين في الرسم والفنون التصويرية » و « عن صورة ستالين في النحت » وعن « اعمال الفنانين الشباب عن صورة ستالين » . اما الآثار الفنية المعاكسة للواقعية الاشتراكية ، فتسحب كلها من المكتبات العامة . وإن برنامج جميع الوان النشاط والانتاج الفني في الاتحاد السوفياتي وفي كل البلاد التقدمية « قد اقرته وزارة المعارف » ولكن لا يسمح للفنانين السوفيات ان يعبروا عن آرائهم حول قرارات الوزارة ولجنة الشؤون الفنية .

وبالرغم من هذه التصريحات ، لا يتورعون في الاتحاد السوفياتي عن القول بأنه ليس ثمة بلد في العالم يعطى فيه الفنان كما يعطى هناك ، حرية القول والعمل ، ومن أجل ذلك لا بد للفنانين من ان يسوقوا الى معلمهم الاكبر ستالين جميع الوان الشكر والاحترام ...

وانا لن انسى العبارة التي قالها لي لينين يوماً : « ليس الفن إلا من المخلوقات الوراثة ، ليس إلا » عصعصاً ، فكريباً مكتوب عليه الزوال بسبب عدم فائدته البشري . وهذه النبوءة تتحقق تماماً في الاتحاد السوفياتي ، وليست واقعيته الاشتراكية الا مرحلة اخيرة في هذه الطريق . وسوف يكون موت الفن الحر اخلاق موتاً للثقافة والحضارة البشرية . فان الذين « اخترعوا » الطائرات ليسوا هم تكنيكيين ، وانما هو ذلك الشاعر المجهول الذي « تصور » الملائكة في الماضي .

ج. انتكوف

حَضَارَةُ الصُّورَةِ

دورها في حياتنا وفرائدها وإخطاها

ان يستغني عن الصورة ؛ وبالعبرة الشعبية هذه : « هل ارسم لك هذا ؟ » تثبت ان الناس كانوا دوماً بحاجة الى ان يروا . وهكذا اصبح باستطاعة التلامذة ان يشاهدوا الاشياء التي يسمعونها وان يروها متحركة .

وانتشر استعمال السينما في مجالات الجغرافيا والعلوم الطبيعية بنوع خاص . فالنسبة لطفل لم ير البحر من قبل ، تؤثر فيه صورة موجة اكثر مما يؤثر فيه شرح معلم مهما سما هذا الشرح . ولكي ننسب الى الطبيعة لا يستطيع شيء ان يثيرنا اكثر من الصورة لانها تظهر تعقدها : هذا الخليط من الجمال والبشاعة ، من الخنو والوحشية من التوازن والاضطراب . ذلك انها لا تختار ، بل تمنح رؤية عادلة وجامعة . ولكن هنا بالذات يكمن خطرها . ان الصورة تفيد التعليم ولكن من الضروري ان تتبع برسم يكملها ويلفت انظار التلامذة الى ما يجب ان ينظروا اليه .

على ان السينما لم تستطع بدقة ان تؤدي ما تتطلبه . وهذا يرجع الى اسباب تكنولوجية محضة : فعندما اردت مثلاً ان تشغل الشاشة بعين ضفدعة فوجئت بان هذا مستحيل : فالمسافة الواقعة بين « المكرو » و « المكروسكوبيك » كانت بمنوعة عني . ولقد تأسفت لذلك لانه يعني ان اشد على التفاصيل المتناهية في الدقة وان اجعلها مرئية . واذذاك يبدو وجهها مثيراً . وبالرغم من هذا تظل السينما تغريني . وقد لاحظت ان باستطاعتنا ان نكتب بالصور خيراً مما نكتب بالكلمات . وبالفعل فان كتابي « الضفادع » يتضمن ثمانين صورة . واذا تأملنا الملاحظات التي حققها جان بول سارتر في فيلم « الحياة تبدأ غداً » والذي يوحى باهوال الحرب رأينا ان دور الصورة يذهب الى ابعد من ذلك بكثير . فهنا تكمن محاولة فلسفية بصورة بارزة .

واعود الى النطاق العلمي ، الذي هو نطاقي . ان من يرى خلية تنمو يأخذ عنها انطباعاً تأثيرياً باستطاعته ان يغير نظره لا العلمية محضاً ، كما ان نظره الحالية . لذا فانه انما

نشرت مجلة « الانباء الادبية » Les Nouvelles Littéraires في اعدادها ١٤٥٦ الى ١٤٦٢ استفتاء هاماً شارك فيه عدد من العلماء والادباء والفنانين في فرنسا حول حضارة الصورة الفوتوغرافية ودورها في حياتنا وفوائدها واخطاها . وقد رأت « الآداب » ان تقدم تلخيصاً لهذا الاستفتاء بقلم عائدة مطرجي .

رأي جان روستان Jean Rostand ، العالم البيولوجي

انني احبذ وجود الصورة في خدمة العلم ، ذلك انها ادت له خدمات لا ينكرها احد . فبواسطة المكروسكوب الالكتروني استطاع العالم ان يرى « السم النوعي » Virus والذرات Molécules والمكروبات ، واخذ عنها صوراً حقيقية . كما تمكن بواسطتها ان يثبت افتراضات قديمة وان يبني اخرى . وبالإضافة الى الصورة الحقيقية ، هناك ايضاً الصورة الرمزية المجردة التي تظل بالرغم من ذلك صورة ، كآلة تسجيل حركات القلب مثلاً Cardéogramme وهي عبارة عن صور كهربائية تظهر نشاط القلب . وكلنا يدرك اهمية هذه الصورة في خدمة الابحاث العلمية .

ولا تنحصر هذه الاهمية في البحث وحسب بل تتعداه الى التعليم ايضاً . . وهنا تلعب السينما دورها الرئيسي مما ادى الى دخولها في معظم الجامعات . فهنا كان الشرح اضافياً لا يمكنه





تفصيل تعبيرى تجريدي (تيزيستيلم)

الخلايا السرطانية: « من الضروري ان تنظر الى هذه الاشياء لتفهم رومنطيك الحياة ». فالعلم لم يثر فكره الطبي ولكنه غير افكاره الفلسفية في الـكون . وهناك مثل آخر عن « لوبيك » Lopique وهو عالم فسيولوجي للجهاز العصبي . فقد رأى فلماً يمثل حركة كرويات الدم بنوع خاص . ثم صرح ان لهذه الخلايا وعياً . ان للصورة اذاً اهمية فلسفية الى جانب اهميتها العلمية .

ولم نتكلم هنا الا في النطاق العلمي . فان للصورة رغم خدماتها اخطاراً ايضاً . فاذا طغت على العقل والفكر ، كان ذلك امراً سيئاً جداً . فاجل الصور عندي واجل الافلام لا تضاهي عبارة جميلة او شعراً جميلاً .

رأي اندره موروا André Maurois ، الكاتب المعروف

لقد اتسعت اهمية الصورة في حضارتنا حتى انها حاولت ، في حالات كثيرة ، ان تحتل مكان الكلمة . كان « غوته » في محادثاته يقول « اننا نكتب كثيراً جداً . وعلينا ان نرسم اكثر من ذلك . » على ان الرسم موهبة لا يستطيع الجميع ان يمتلكوها . ولكن الصورة تحل محله . وانني شديد الاهتمام بالصور الفوتوغرافية . فالصورة التي تمثل جميع المهن وجميع الطبقات الاجتماعية ، هي اكثر تعبيراً واغنى من كل شرح او تعليق . فالمصور يختار من الصور اهمها واكثرها نطقاً ، ثم ينسقها وفق ترتيب معين ، تماماً كما يفعل الفنان ، كالشاعر مثلاً الذي يختار كلماته ثم يرتبها . وباستطاعتنا ان نستعمل الصور استعمالنا للكلمات ، وان نكتب بالصور . ولقد قمت بهذه التجربة اخيراً ، عندما اعددت مقالاً في مجلة « الحقائق عن فرنسا » فقي بعض فصولها القيت بقلبي وتابعت العرض بالصور الفوتوغرافية . وكان علي ان اشرح الفوارق بين شمالي فرنسا وجنوبها . وتابعت الصور دون اي تعليق مني وكونت بنفسها جملاً . ان باستطاعة الصورة ان تشفي من التجريد ومن ذوق خطير في استعمال الكلمات غير الدقيقة ، الناقصة في التحديد ، ومن التورثرة . فالصورة هي دواء الى حد ما . وهذا ما يدعونا الى التحفظ : فان اعطينا للصورة كل اهمية كان ذلك كبير الخطر . واننا لنقرب منه اليوم . يكفيننا ان ننظر الى الجرائد والى الكتب المصورة . ونحيل لنا ان الصورة تكفي وحدها . ولكن المشاهد يظل دائماً سلبياً ، ويقنع في ان يري . وهذه الرؤية لا شي . فالذي

يهم هو الفعل . ولكي تكتمل الفكرة ، يجب ان يكون دور الفكر دوراً ايجابياً وان يعود الى الكلمات ، فالتفكير هو صيغة والصورة يمكن لها ان تحدث صدمة او تولد احساساً او تأملاً . ولكن هذا الاحساس وهذا التأمل لا يجديان نفعاً اذا لم يحثا الفكر على التدقيق فيها ، وهنا يدخل دور الكلمة . فان استطاعت الصورة ان تكون دواء ضد استبداد الكلمة ، فيجب ان تظل الكلمة سوراً ضد استبداد الصورة . رأي اندره شامسون André Chamson روائي معروف

ومدير متحف

بين جبلي ، جبل الرجال الذين هم في الخمسين من عمرهم ، والجبل الجديد نهضة ثقافة جديدة تعود الى دخول الصورة في حياتنا كوسيلة او كغاية للمعرفة . كان ركب الحضارة ، فيما مضى ، يرتكز على الكتاب المطبوع اي على الكلام . اما اليوم فقد اجتاحت الصورة الحياة الفكرية بالسينما والتلفزيون . ولا شك ان في هذه التغيرات رجماً ظاهراً لانها ما تفتأ توسع كل يوم افق عالمنا ولكنها تحمل ايضاً خطراً ظاهراً . فالشاب الاميركي يمضي اوقاته امام شاشة التلفزيون اكثر مما يقضيها على مقاعد الدرس . وتغيرات كهذه تؤدي حتماً الى تغيير بنية الرجال العقلية ، وعادتهم في التفكير ، وحتى عمل عقلم . لا شك اننا نملك اليوم وسائل للمعرفة اكثر من قبل مما يسهل علينا هضمها . ولكن بينا كانت ثقافة الكلام تضطرنا الى المواجهة والنقد ، قبل ثقافة الصورة الى ثقافة لا تعترضها قابلية المناقشة . فالصورة تؤكد ، فهي كلية ؛ وهي لاجل ذلك تخيفني احياناً بالرغم من انني اعترف بفوائدها الصورة في نطاق التعليم .

وان اقبال الجمهور على المعارض الفنية يبدو لي كظهور من اكثر المظاهر لتأمين حضارتنا الصورية . ولم يكن هذا الاقبال في يوم من الايام اقوى واشمل مما هو عليه اليوم . فاستخراج الصور يخلق لدى المشاهد شوقاً لمعرفة المثال الاصيل . وانه لحادث كبير الاهمية . فأكثر الاستخراجات توفيقاً لا تمنع ان يكون للأثر الفني قيمة بحدته الخاصة وبوحدته ، فانه يحمل في طياته ، فيه وحسب ، بعضاً من وجود خالقه . وانني اعتقد ان الجمهور الذي يقبل على المعارض انها يفتش عن هذا الوجود بالذات . اننا اليوم في غمرة حضارة الصورة . ولكن يجب ان لا نتوهم ان هذه الحضارة ، بما هي مركزة على تكنيكية حديثة ، تجريد مطلق . فالانسانية لم تمش دائماً على الكلام وعلى الكتاب . ان المصور القديمة

اليونانية والرومانية ، وحتى القرن الوسط ، عرفت جميعها ، ثقافة ذات قطبين : ثقافة تركز على الكتب المدونة ، وعلى الكتب الحجرية الجميلة أيضاً : المعابد والكاتدرائيات . و« تورا الفقيه » مؤلف من الصور . ولقد اثر في ، دون ان اشعر بذلك ، هذا الاحتكاك اليومي « بعالم الصور » الذي أعيش فيه . فأنا رجل هاتين الثقافتين . لقد كنت اكتب في عالم مظلم وأنا اليوم ارى واكتب في عالم ملون . وحتى على صعيد التكنيك الروائي ، فانتى مدين للسبنا بالكثير .

وأي بيارفونكستل Pierre Francastel . استاذ علم الاجتماع والفن في « معهد الدراسات العليا » .

انه لمن الخطأ اعتقادنا بان حضارتنا قد تغيرت يوم اخترعت الصورة الفوتوغرافية . فان بدايتها ترجع الى نهاية مجتمعات « عصر النهضة » التي تطابق « دائرة المعارف » . فمصر النهضة ابتداء مع « كريستوف كولومبس » . انه عصر الأكتشافات . فقد اكتشفت الارض ومياه بياض الحارطة ، وكان ذلك في جميع المجالات . واقام مؤلف ضخيم يضم جميع محتويات العالم فكانت « الانسايكلوبيدي » .

ثم استثمرت المطبوعات المكتسبة الى نهاية حدود الاستنثار . وهذا مما يميز حضارتنا الجديدة . وكان ذلك يعني تصنيع العالم ، مما ادى الى توسيع العلوم توسيماً هائلاً ، فكانت الاختراعات الميكانيكية في جميع الاصناف ومن بينها كانت الآلة الفوتوغرافية والسينما . هذه الاختراعات لا يمكنها ان تنسخ من المجموع . واختراع الصورة المتحركة ما هو الا عنصر صغير من عناصر البحث العام عن الحركة .

وليس عصرنا ، هو وحده ، يعرف الصورة . فقد عرفت جميع المذنيات . ولكن دورها كان في ان تشرح . ففي المجتمعات القديمة كان العمل الفكري وفقاً على اقلية محدودة ، على طبقة اجتماعية مغلقة جداً كانت تملك وحدها بسر المعرفة والفكر . ولم يكن الرسم ولا النحت الا تأويلاً مصوراً لاعتقادات ومبادئ . وقد بقي هذا الدور ، اليوم ، على عائق السينما والتصوير الفوتوغرافي . واذا تحرر الرسم والنحت من هذه المهمة ، فتوجهنا رأساً الى الفكر والخيال ، استظاعا ان يجدا نظاماً في المدلولات الخاصة بهما . واننا لشهد اليوم هذه الحركة الواسعة .

وليس هذه المدلولات شبيهة بالكتابة الفكرية - المصورة التي كانت عند المصريين . فقد كان المصريون يستعملون بمدلولات حسية ليعبروا عن جملة مجردة عامة ، بينما الرسم الحديث هو اشارة تحمل معناها في ذاتها . وقارئ هذه الاشارة يصبح فرداً فاعلاً . فلا يستطيع ان يعتمد الا على نفسه ليلتقط معناها . وعليه ان يعود عينه ليقراها . ويكفيها للدلالة على ذلك ان تذكر الاوحات الانطباعية . فقد كانت غير مفهومة في بادى امرها . وكانت الرؤية تضيق فيها . واما اليوم فهي ابعد من ان تتيه فيها وقد تمودت ان تدركها . وهذا حدث هام في اهم احداث عصرنا . وهذا التغير الكامل لرد فعل الرؤية يلعب دوراً هاماً الآن في جميع الصور ، حتى اليومية منها ، كالاعلانات مثلاً .

فالفن الحديث قد بدل عالمنا ، وانتي اعود فأكرر ، ان علينا ان نرجع الى اكتشافات عصر النهضة لنذكر معرفة الانسان .

وأي ليون غيشيا Lion Gischia رسام شهير .

هناك لغات حية ولغات ميتة . ولا اظن ان القضية في

الرسم تختلف عن ذلك . فجميع اشكال الفن لا تستمر كما هي : ان بعضها يموت لان عصره قد انتهى . فرسم « عصر النهضة » هو كالاتينية لغة ميتة . ولن تجد اية فائدة في رسم خطى « عصر النهضة » كما انك لا تنتفع في كتابة قصة باللغة اللاتينية . ذلك اننا نعيش في عالم ما هو بعالم هذا العصر ؛ فهناك اليوم علاقة جديدة بين الانسان والعالم ، فالانسان الذي يسافر في السيارة او في الطائرة ينظر الى العالم بعين جديدة . وباستطاعتنا ان نقول ان الحس كله قد تبدل اليوم رأساً على عقب . لنذهب الى السينما : فانتا نجد اشباحاً منبسطة لا حجم لها ولا لون ! انها تجريدات تنطق بصوت حقيقي . وهذا لا يثير دهشة احد . تصوروا الانفعال الذي يحتاجنا لو اخذت لوحة تنطق فجأة . والحادث نفسه تجدونه في التلفزيون . فانتهم تجدون على الشاشة سياراً صغيرة ومادية ، مخططة ، تبعث صوت المحرك الحقيقي . ومع ذلك فانتهم تقبلونها . ولنعد الى السينما : انتم جالسون على مقعد ، وعلى الشاشة تمرون دون توقف في المشهد العام للقصر مثلاً ثم الى النافذة ، في جمع من الاشخاص ، الى وجه مفرد او الى عين ، وترون وجه رجل ثم تشاهدون ظهره بعد لحظة دون ان يستدير . وفي مقاعدكم لا تشعرون لحظة ان العالم يتحرك وان الارض تنسرب من تحت اقدامكم . لقد اعتدتم ذلك . والجمهور بعيد بناء الفضاء الحقيقي المشوه لفكرة دون اي مجهود . لقد اعتاد هذه اللغة الجديدة .

والحادث نفسه ينطبق ايضاً على المسرح . فلقد اصبح خيال الجمهور دقيقاً حتى بات من الممكن بواسطة بعض عناصر الديكور المسرحية ان تمثل ، دون اي مجهود ، الديكور كله . فاذا قدم له مقعد ، رأى غرفة ، وان قدم له غصن رأى حديقة . وفي القرن التاسع عشر كان الناس يأتون الى المسرح ليسمعوا . لقد كان عصر التجريد الفكري . اما اليوم فان العين تلعب دورها . اننا نتصل بالمشهد باعيننا اتصالتنا بأذاننا . ولباس الممثلين لا يلعب دوراً في الديكور وحسب ، بل ان له مدلولاً بذاته .

ولا بد ان يعتاد الجمهور ، بعد وقت ما ، على الرسم المعاصر . فمنذ خمسين عاماً كان التكعيبيون غير مفهومين . اما اليوم فان الامر على خلاف ذلك .

بقلم عفيف بهنسي

فن الرسم في سوريا

والحرية بالنسبة للفنان العربي في سورية ، الطريق السهل الذي يسير عليها للتعبير عن حدوسه الخاصة التي تنبع من نفسه ، عن الطبيعة الفاتكة الروعة التي تتمتع بها بلاده ، عن الانوار الملية بالفرح والحياة ، التي تضيء بلاده ، عن الجو الشفاف النقي المشبع بالحب والاخلاص والايان . فاذا اضفنا الى ذلك ما يتمتع به الفنان نفسه من ارهاق قوي ومن خيال عميق وفكر بعيد ، استطعنا ان نعرف ان الآثار التي ينتجها تستطيع ان تحتل مكاناً عالياً جداً الى جانب الآثار التي نشاهدها تخرج عن الغرب .

ونحن لا نريد ان نكون شديدي الغرور برسامينا بقولنا هذا، ولكننا نقرر هنا ان الرسام في سورية بحاجة الى من يحضن مواهبه ويثني توجيئه ومساعدته؛ فهو كالارض البكر الطيبة تحتاج الى فلاح يقدر طبيعتها فيمتلحها كامل جهوده ورعايته واخلاصه .

والحرية التي يتمتع بها الفنان في سوريا تنبج به اتجاهاً رومانتيكياً ، ذلك لان الرومانتيكية ، وهي التعبير العفوي الشعري لانفعالات النفس البشرية ولانطباعاتها واحلامها ، وهي الترجمة الحية للحياة الشاعرة والاشاعرة التي يعيشها كل من الفنان والمتذوق عندما يربطها الاثر الفني ، ليست الا الحرية نفسها ، وبذلك نفس الاتجاهات الابداعية في

اذا كانت دمشق تخلو من معهد لتدريس الفنون الجميلة، فان سورية كلها اشبه بمعهد كبير يتسابق فيه الفنانون ، المتقدمون منهم والمبتدئون ، لاثبات نبوغهم الفني وابداعهم الغد للوقوف امام الجمهور المتذوق كي يحكم في المرض السنوي الرسمي الذي يقام في دمشق على هذا التسابق ، مقدراً الففزات البارعة ، مراقباً الشطحات البارقة ترسبها ريش حرة لم تتفقها المدرسة ولم يوجهها معلم .

وهكذا يلتئم في كل عام عكاظ فني يتبارى فيه المجددون كي يحرزوا قصب السبق الفني ويسجلوا بذلك خطوة الى الامام في مجال النشاط الابداعي في سوريا .

والواقع ان هذا المرض استطاع ان يستقطب آثاراً رائعة لفنانين مغمورين لم يكن بالمستطاع التعرف اليهم ولم يكن بالمستطاع اعلان جدارتهم والعمل على تشجيعهم وهؤلاءهم في خطواتهم الانتاجية . اما قبل هذا المرض فكانت اكثر معارض الرسم خاصة شخصية تقام لرسام واحد او لعدة رسامين من الاساتذة، مما يجعل نصيب الناشئين ضعيفاً في تقديم آثارهم للجمهور. ويجب ان نترف هنا ان اكثر الفنانين في سوريا توصلوا الى النتائج الباهرة في رسمهم اليوم بفضل جهودهم الشخصية ونضالهم الخاص دون ان ينالوا اية مساعدة تحفف عنهم اقل الصعوبات التي يلاقها فنان في مجتمع يسمى لاستكمال اسباب حياته الاولى ويعتبر امور الفن من الاشياء الكمالية التي لم يحسن وقتها بعد .

وظهور هؤلاء الفنانين في مثل هذه الظروف يجعلنا نؤمن ان الدوافع القوية التي استطاعت ان تقهر الصعوبات الخارجية ما هي الا امكانيات ثرة تنفجر رغم جميع عوامل الاهمال ، معلنة عن حاجتها للحرية والابداع والحضارة .

والفرد العربي اليوم في كل بلد عربي، يشب جدارته الابداعية بالامكانية، ويحققها بالقوة . واعتقد اننا يمثل هذه الروح المؤمنة بنفسها لا المشككة على الغير نستطيع ان نعتز بجيل من الافذاذ ، بجيل من الابطال المبدعين القادرين على خلق حضارة جديدة .

والفنان العربي في سوريا فنان بفطرته ، فانت ترى جلة اثار الفنانين الناشئين، وترى فيها بوضوح براعة تلقائية وتمكناً اصيلاً .

الا انه يجب ان نترف ان اكثر الفنانين لا ترفدهم ثقافة فنية قوية تحمل علمهم الفني دقيقاً مدروساً. ويرجع ذلك الى خلو البلاد من مدارس خاصة بتدريس الرسم ، والاكتفاء بالمحاولات الفردية التي يقوم بها الفنانون والتي تتطلب الكثير من التجارب وتعرضه لكثير من الاخطاء التي لا يجد من ينهيه اليها . ومع ان اكثر الفنانين الاساتذة في سورية قد قاموا برحلات دراسية واستطلاعية الى الغرب فزاروا المتاحف العالمية ودرسوا عن الفنانين الشهيرين في العالم ، الا ان ضرورة وجود معهد فني تبقى قوية لمناخ اصول الرسم ومتابعة تطوراتها في العالم .



البطل - تمثال للفرد بنجاش

الشعر العربي معنى واسلوباً ، وبذلك نفس ايضاً ابتعاد الفنانين المعاصرين في سوريا عن الاتجاه الكلاسيكي هرباً من القيود المدرسية التي تطفئ شعلة الابداع في نفوسهم .

وقضية الحرية لدى الفنان العربي قضية جذرية ، ونمضي هنا بالحرية الامكانية الطليقة ، وقد تتأثر هذه الامكانية بقيود قسرية خارجية فتتمنع تفتحها وانثاقها ولكنها لا تستطيع القضاء عليها ، ففي عهود الاستبداد والاستعمار ، كمت الافواه وكبت الايدي فلم تستطع التعبير ولكنها بقيت تنتظر الفرصة للانفلات من تأثير حياة الضنط والكبت التي كانت تمنع عنها تنفس الحرية .

ويمتاز الفن في سوريا بالماطفة والحرارة والاشماع القوي . فقلب الفنان المليء بالحب الصادق والايمان العميق ينبض دوماً بتلك الالوان التي تنفث على اللوحة كأزهار الربيع الخالدة . وهذه الرحانية في نفس الفنان السوري هي التي تؤكد اتجاهه الى الفن الرومانتيكي الذي يستطيع ان يفلل آثاره بمسحة رقيقة هي من نسج قلبه ، قلب الانبياء .

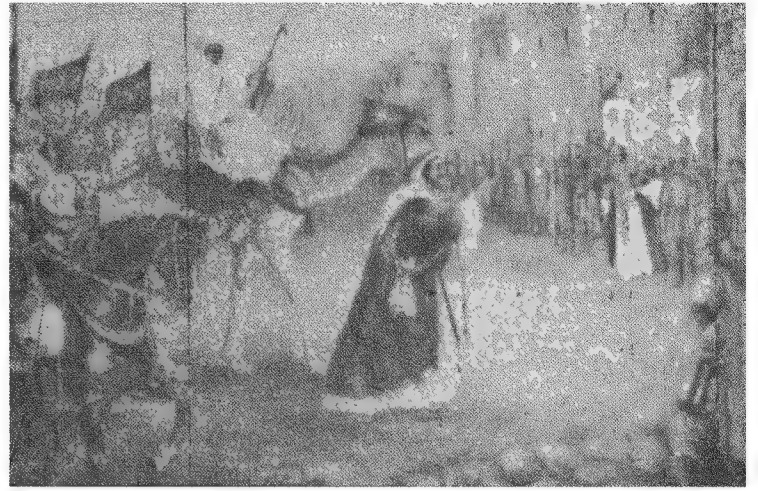
اما الانوار التي يستمدّها الفنان من شمس بلاده المعتدلة الطليقة فهي الانوار التي تشع من بين يديه الواناً صافية تدل على جمال الطبيعة وسحرها ، هذه الطبيعة التي علمته دوماً كيف يكون فناناً وشاعراً ووترأ شادياً .

واذا الح الفنان على حبه وهيامه بالطبيعة فليس ذلك لجمالها وحسب ، بل لانه يحب هذه الارض حباً يفوق في معناه معنى الوطنية . ولذلك فان قضية الامة التي يتبناها الفنان قضية عميقة لا تظهر في موضوعات صريحة ، انما هي تتمثل في تصوير ابطال التاريخ ومآثره وآثاره وتتمثل في تصوير عادات الشعب وتقاليد المجتمع ، وهي تتمثل في رسم مشاهد الطبيعة ورسوم نتائج الارض الخصبة وهي تتمثل اخيراً في الطريقة البسيطة المعقوبة التي تبدو واضحة في جميع آثار الفنانين ...

واذا اردنا ان نتحدث عن الرسامين في سوريا فقد يقتضي ذلك ان نصنفهم تصنيفاً دقيقاً نضع فيه كل فنان في مكانه من المدارس الحديثة او المدرسة الكلاسيكية القديمة ، ولكن ذلك ليس سهلاً ، لأن الطريقة لديهم لم تتركز بعد في خصوصية معينة . وهذه الظاهرة ليست غريبة ولا تعني اهانة لنتاجهم ؛ فالرسامون في فرنسا مثلاً حتى الشهيرون منهم يصعب اعطاؤهم صفة دقيقة من الصفات التي تأتي عن المذاهب الفرعية للمدرسة الحديثة كالانطباعية والوحشية والسريالية والتكعيبية والاستقبالية وغيرها .

ومع ذلك فاننا نستطيع ان نلمح للاتجاه الاقوى الذي يسير عليه كل فنان ، مع العلم انه من الممكن ان يضم كل من الفنانين « شوري وكرش وحماد وقصاب باشي » وآخرين غيرهم في مدرسة واحدة ، يمكن ان نطلق عليها اسم (مدرسة دمشق) ذلك للطريقة المتقاربة التي تتبع في التعبير التصويري الانطباعي الذي ينجح عليه كل منهم .

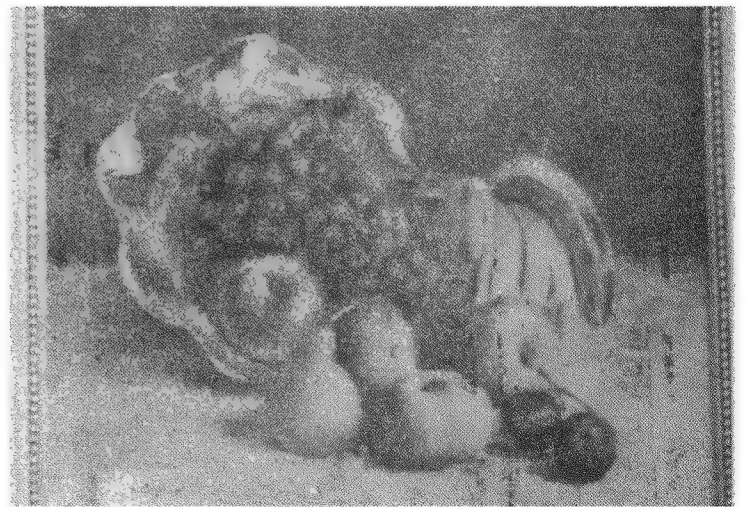
فالفنان « نصير شوري » هو أبرع من استعمال الالوان استعمالاً غنائياً متقناً بطريقة حرة يعبر فيها بوقت واحد عن



دخول عمر بن الخطاب الى بيت المقدس - لعبد الوهاب ابو السعود



القاري - لروان قصاب باشي



فاكهة - لمحمود جلال

احساس قوي في تمييز درجات الالوان وعن مقدرة ملحوظة في استعمال تغيرات الالوان للتعبير عن الشكل . وهو خير من احب الطبيعة السورية وخير من رسم الريف ، فكان استاذاً يعلم مواطنيه كيف يكتشفون جمال بلادهم ويعلم الناس جميعاً في المعارض العالمية كيف يحتومون طهارة الحياة والطبيعة في بلادنا .

كذلك الفنان محمود حماد الذي رافق « نصير » في حياته الفنية وتقارب معه في الطريقة فقدم لوحات رائعة . الا انه في زيارته الدراسية الاخيرة لاطاليا ، والتي ما زال مستمراً فيها ، بدأ رسمه يأخذ طريقه واتجاهاً تبسيطياً في استعمال الالوان . والفنان الذي يرسم في كل وقت وفي كل مكان ضاحكاً دوماً مفرداً ابدأ هو الفنان « ميشيل كرشه » ، الرسام الخصب الذي ملأ المعارض برسومه . ويمتاز الفنان كرشه بغفوته الواضحة في رسومه السريعة وبقدرته على امتلاك الموضوع مهما كان متفرعاً موزعاً .

اما الفنان « مروان قصاب باشي » فمع انه ما زال ناشئاً إلا اننا نستطيع ان نقرر بانه وصل فعلاً الى مستوى الاساتذة من الرسامين ، ولوحاته المعروضة في المتحف الوطني الآن تدل على ريسته القوية الواثقة .

ومن شيوخ الفنانين في سوريا الفنان « سعيد تحسين » وهو الفنان الذي تصدرت لوحاته التاريخية الكبيرة اشهر المعارض والقصور ، باحثاً لتحقيق صدق المشاهد التي يرسمها عن اصدق المراجع التاريخية ، متقصياً أدق الاخبار والوصاف . وعندما تداعب ريسته اللوحة فان انطباعه عن انفعالات البطل او الفرس او الخليفة يجب ان تنقل بأمانة وقوة . اما رسومه التي خصصها لنقل الحياة الشعبية فقد حازت على اعجاب النقاد الغربيين وأحرزت الجوائز عند عرضها مع الصور المقدمة من جميع الدول المنتسبة للأمم المتحدة .

والشيخ الثاني وهو « محمود جلال » مفتش الفنون الجميلة في وزارة المعارف السورية فنان رقيق يقترب في تصويره مع الفنان تحسين من الرسم الكلاسيكي ، فهو يحترم التناسق والتناسب في الموضوع كما يحترم تناسق الالوان المدرسي ويرفض بالحاح التطورات الاخيرة التي دخلت على الفن . اما المرحوم الفنان عبد الوهاب ابو السعود ، فانه يعتبر الرائد الاول للفن في سورية ، والمعلم الذي تتلمذ على يده جيل الفنانين



انتصار صلاح الدين - لسعيد تحسين



الطاحونة - لناظم الجعفري



في الحقل - لغيات الأخرس

الحالي . وقد اهتم المرحوم برسم الارابيسك والقيشاني والمشاهد والمواقع والامكنة التاريخية العربية .

ومن مدينة حلب يبرز فنانان قويان هما « فاتح المدرس » و « الفرد بخاش » . اما الفنان المدرس فانه يجنح في تصويره الى التجريد والرمز ، ولكنه عندما يريد ان يصور لوحات واضحة واقعية فانه ينهض فناناً بارعاً له طريقته الخاصة التي تدل بقوة على سطحات فنية صدرت عن فنان ذي امكانيات خصبة عميقة .

وقد برع الفنان المدرس بصورة خاصة برسم المناظر فحبر بذلك عن صفاء الريف الشامي بألوان نقية وبضربات عفوية بريشته او بمداعبات بارعة بسكينه الرقيقة على اللوحة الملامى بالالوان المتنافرة .

و « ألفرد بخاش » فنان المرأة كما يسمونه ، هو الفنان الرشيق الذي يحرك موضوعاته حركات رائعة رشيقة كأنها على موعد مع الانعام التي تنطلق من الوانه وكأنها على موعد مع فرحة الاضواء التي تشع عن جميع الالوان في اللوحة .

اما الفنانون « صلاح الناشف » و « ناظم الجعفري » و « رشاد القصباني » و « أنور علي » فلكل منهم محاولات خاصة تأخذ طريقها المتصاعد نحو التركيز والكمال . وقد اهتم « الناشف » في السنين الاخيرة بالحفر على الخشب وهو يعد نفسه الآن لاتجاه جديد في الرسم الزيتي بعد عودته الاخيرة من اوروبا ..

ويعنى « الجعفري » برسم اخته في اوضاع مختلفة وتدل ريشته على مقدرة في رصف الالوان وخاصة في رسومه لاهياء دمشق ورياضها وانهارها .

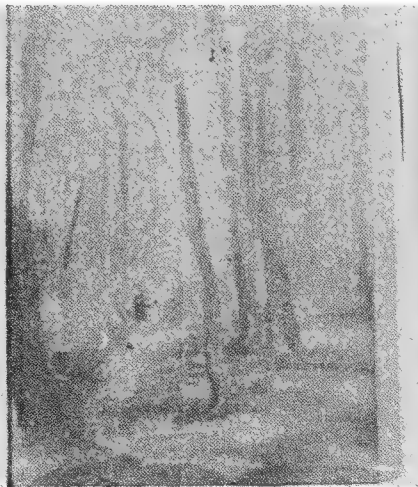
اما « رشاد القصباني » فقد اتجه اتجاها موفقاً لرسم الطبيعة المائتة (الفواكه) وهؤلاء الفنانون الثلاثة يقومون بتدريس فن الرسم في المدارس بدمشق . اما « أنور علي » المشرف الفني في دار الآثار فقد اختص برسم مناظر دمشق وآثارها الرائعة .

وهناك جماعة من الفنانين الناشئين الذين يمثلون جيلاً جديداً يمكن ان يحقق في المستقبل القريب نهضة فنية رائعة في سوريا كالفنان « هشام زريق » ، ولوحاته تدل على تمكن قوي في استعمال اللون وفي نقل الموضوع بدقة ثم على تفوق في التقنية التعبيرية . ومثله الفنان « عدنان انجيله » و « هشام المعلم » و « برهان كركنتي » و « فريد كردوس » و « صبحي شعيب » و « غيث الاخرس » و « شريف الاورفلي » .

وهناك بعض الفنانين ممن يحاولون التمسك بطريقة معينة كالفنان « روبر ملكي » في رسمه التكعبي والفنان « زهير صبان » في الرسم الكلاسيكي . وعلى رأسهم الفنان خالد العسلي الذي امتاز بمهارة بارعة في التصوير الكاريكاتوري الى جانب التصوير الزيتي كما اشتهر برسم الصور الايضاحية للمؤلفات المدرسية ، وبوضع التصاميم والشعارات ، والشعار السوري هو من تصميمه .



تمثال - لعدنان رفاعي



غابة الشعر - لألفرد بخاش



تمثال - لجاك وردة

اما فن النحت فانا قلما نجد من اختص به دون الرسم ، ولذلك فانت اكثر النحاتين مرت اسمائهم مع اسماء الفنانين ومنهم محمود جلال وفتحي محمد وجاك ورده والفرد بخاش وعدنان النجيلة ووفاء الدجاني وعدنان الرفاعي .

فتمثال ابن رشد للفنان « جلال » انتاج دقيق يدل على استاذية واضحة في دقة النحت وبراعة التعبير والتصميم . وقد قام الاستاذ جلال في السنة الماضية بصنع التماثيل الجصية لمتحف التقاليد الشعبية في قصر العظم بدمشق وهي تمثيل لحياة بعض الجماعات وتمثيل لبعض التقاليد الخاصة ضمن غرف وقاعات وبألبنسة وعلى اثاث من نفس النوع المستعمل او الذي كان يستعمل فعلاً .

والنحات فتحي محمد هو الفنان الذي اظهر تفوقاً طيباً في ايطاليا حيث يتم دراسته الفنية حتى ان بعض آثاره حفظ في المتاحف هناك تقديراً لنموه ومهارته ، ويمتاز كل من « جاك ورده » و « الفرد بخاش » بالرشاقة والنعومة في تماثيلهما النصفية والكاملة عن المرأة .

اما عدنان النجيلة ووفاء الدجاني وعدنان الرفاعي فان



امراة - ميشيل كرشه

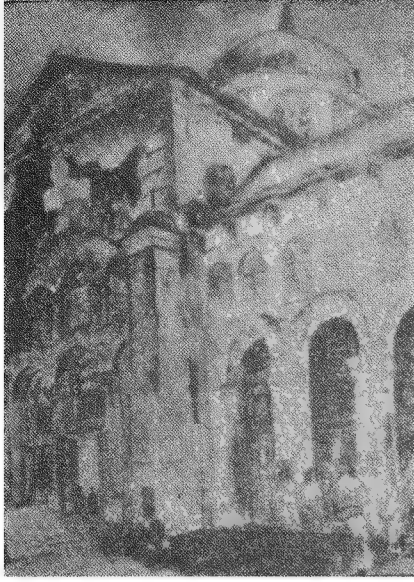


منظر - لفاتح المدرس

اما الفنانات في سوريا فان « السيدة شطي » و « السيدة موره لي » و « الآنسة سابا » قد فاجأن جمهور المتذوقين بلوحات ناجحة جداً ، فالسيدة شطي برعت في تصوير آثار ومفاخر دمشق بالالوان المائية ، اما السيدة موره لي والآنسة سابا فان رسمها الحديث يقف على صعيد واحد ، مع رسم الفنانين الآخرين .

كذلك يجب ان نذكر من بين الفنانات اللاتي يؤمل هن مستقبل طيب في الرسم مطبعة شوري واقبال قارصلي ودلال حديدي وانعام عطار .

وقد ظهر من الفنانين في الرسم المائي الفنان المصور نوبار صباغيان والفنان صلاح الناسف والفنان نذير نبعة بالاضافة الى السيدة شطي . ويمتاز الفنان نوبار بجرأته في وضع الالوان المائية القوية عند رسم الطبيعة الساحرة في شمال سوريا .



جامع بني امية

للبيدة شطي



بردى في دمشق - لأنور علي الارناؤوط

وهكذا أصبح في دمشق مجتمع فني خاص يحرك تياراً فنياً قوياً عاكساً نهضة فنية تأخذ بالتوسع والتمدد والتجدد يوماً فيوماً . ونظراً لحداثة نشأة الرسم في بلادنا فانتسلا لا نستطيع ان نعطي صفة معينة او نرسم له منحنى تقنياً محدداً ، كذلك لا نستطيع ان ندرسه ونخلله كفن خاص ذي سمة اقليمية قومية الا بعد فترات زمنية اخرى يمكن ان يأخذ لنفسه بعدها اطاراً معيناً محدداً .

ونحن نتادي ان يكون الفن في سوريا طريقة تعبيرية خاصة تأخذ لها صفة معينة في الدلالة على طبيعة الحياة في بلادنا ؛ الجو والطبيعة والانسان بطابعه وقاريحه ومشاكله . وقد رأى بعض الفنانين ضرورة هذا الاتجاه فحاول « الفرد بخاش » ابراز الرشاقة الشرقية والحلم والبراعة في الشكل واللون والصفاء في النور كما عبر الفنان « ادم احمايل » عن الطريقة

الجديدة للرسم السوري بما سماه « بالحظ اللانهائي » كذلك اراد الفنان المدرس بطريقته النزقة ان يدل بوقت واحد عن اصالة العربي ومشكلته . هذه المحاولات ستجد في النهاية المصعب الذي ينبثق عنه الاتجاه الجديد لاقامة مدرسة عربية خاصة بالرسم تأخذ لنفسها المكان المناسب بين مدارس الرسم العالمية .



عفيف فهمي

دمشق

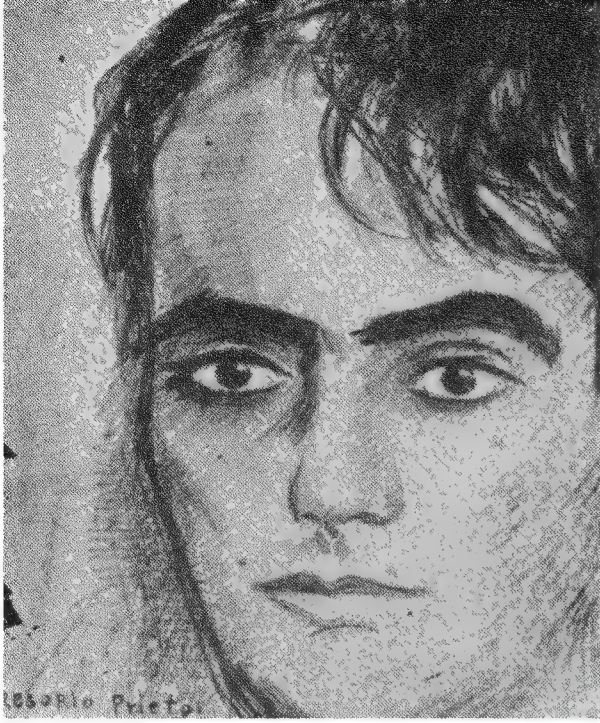
محاولاتهم في تماثيلهم النصفية تسير في طريق التكامل والبراعة .

واخيراً نستطيع ان نقول ان الفن لم يظهر في سوريا الا بازدياد الوعي وانتشار الثقافة والاطلاع على افكار الغرب والاتصال بانتاجهم ، مما اوجد في هذه البلاد عناصر قادرة على خلق نشاط فني يثير مواهب الناشئة ويحفزهم على الاستفادة من امكانياتهم الفنية التي كان المستعمر الاجنبي خلال حقبة طويلة من الزمان يحاول خنقها والقضاء عليها .

ونستطيع ان نقول ان النتائج التي حصل عليها الفنانون الاولون بنشاطهم الابداعي ، كانت نتائج مشرفة جداً ، وبفضلهم اصبحنا نرى اليوم الهبات والجمعيات الفنية ، ونرى المعارض الدورية ونرى المراسم الخاصة ، وكلها غاصة بالمتذوقين والهواة والمشجعين ثم نرى في كل يوم طلائع جديدة من الفنانين معلنة عن مواهب وعقريات يؤمل لها مستقبل مشرق في عالم الفن .



الاماني - لروبير ملكي



فردريك غارسيا لوركا - بريشة كاتب المقال

عليها مراوح مستديرة مزركشة بالخرز البراق
وشبان من « روندا » كثيرون
على خيولهم المستطارة ، وقبعاتهم الرمادية
مدلاة على جيابهم ،
وحلبة المصارعة زاخرة بالمتفجرين
رددت كالفلك ، ضحكات بيضاء وسوداء .

اللون الاخضر هو لون الشاعر المفضل ، ويأتي بالمرتبة الثانية اللون الاحمر . ولكن الغريب ان فديريكو غارسيا لوركا نادراً ما يذكر هذا اللون باسم بل يكتفي عنه بالدم والجروح : « جئت أقطر دماً » ، « جرحي الذي يتد من صدري الى حلقي » ، « انبثقت خمس نافورات تتلذذ دماً » . وشعره مليء بمثل هذه التعبيرات . اما الاصفر وهو تلك الالوان المفضل عند الشاعر فيأتي كالضفادة يغطي ويشفي بظله المرح ، ذلك الجرح الارجواني العميق الذي غام مع شعر لوركا - من حدائته الى شبابه الى نضجه التام - ثم تردى من اسوأ الى اسوأ حتى سبب تلك الخاتمة المفجعة التي كان لوركا يتوقعها ، ويسير اليها مسحوراً كما يسير الحبيب لقاء حبيبته . ولذلك نراه دائماً يفضل الجرح العميق بالظهور الاصفر : « دموع من عصير الليمون » ، « يا شجرة الليمون اقدني بالليمون الى الرياح » ، « وينشر القمر الشاحب غداثه الصفراء على الابراج الصفراء » ، « وحية صفراء تتلوى » . بين هذه الالوان الايجابية القوية : الاخضر والاصفر من جهة ، والابيض والاسود من جهة اخرى - تتأرجح آلاف الظلال الباسمة : « روميو وجوليت ، سماء زرقاء ، يضاء وذهبية ، وعناق في الحديقة » ، « الشباب البيضاء تمهر » ، « مراوح من ذهب » ، « عينا (لولا) خضراوان ، وصوتها من ارجوان » ، « كأفواس قرزية

لوركا... رساماً

بقلم غريغوريو بريسيو
ترجم: الأونس - الأرفض من مجاريد

يقترن اسم لوركا بالشعر اقتراناً ملازماً يدعمه الاخلاص ، ولكنه في الوقت ذاته يمكن التصوير بالالوان غراماً عنيفاً لم يزل مستتراً في حنايا شعره . لذا فهو لا يتوانى عن المجازفة بسميته كشاعر محض ليظهر من خلال ابائاته مصوراً ماهراً ، وذلك بتكرار ذكر اسماء الالوان على هبتها سواء لزم ذلك ام لم يلزم : فن الواضح ان الشجر اخضر ، والحليب ابيض ، واللبون اصفر ، ولكن لوركا المغمم لا يستطع ان يقاوم سحر هذه الصفات فيذكرها في شعره مقرونة بالموصفات كما لو كان يرسم بريشة ، فهو يقول : « جداول من الحليب الابيض » ، « قرطبة فيها زينون اخضر » ، ويصف عذراء العزلة « لابسة حلة سوداء » .

ان كان لوركا يذكر الالوان في حين ان وجودها لا يضيف الى معنى الشعر شيئاً ، فما أحرأ ان ينتشي بذكرها حين يعتمد بضرورتها - انها تؤجج قلبه كما يفعل كل محظور ، وهو يسلم قياده كلياً الى هذه الفاكهة الجزلة المنشة التي تثبت في حديقة محرمة عليه . اسمه يعني في « اغنية الهائمة في الليل » :

خضراء ، كم احبك يا خضرة .
ايتها الريح الخضراء .. ايتها النصفون المخضرة .
السفينة في البحر ، والحيول على الجبل .
الظلال تحوط خضرها
وهي تخلم على السلام ،
اهابها اخضر ، وشعرها اخضر ،
وعيونها كالفضة باردة .
خضراء ، خضراء ، كم احبك يا خضرة .

تتكرر صفة « الخضرة » في هذه الاغنية اربعاً وعشرين مرة فتشكاد تكون نتيجة ذلك انشودة دينية . ان اللون الاخضر هنا يضيف على القصيدة جواً يتناسب واشخاص الاغنية ، وهن عجريات خضر الاجسام ، سود الميون ، هذا الانسجام اللوني هو سلسلة من الظلال الخضراء كما في لوحات الفنان « بول فيرونيز » . يستعمل لوركا في هذه الاغنية لوناً واحداً شافاً يتشرب جميع الالوان الاخرى ، ولكنه في اغنية « مصارعة الثيران » يستخدم سلسلة كاملة من الالوان الجريئة النابضة المناسبة لجو الاحتفال . ها هو في هذه الاغنية يبدو انطباعاً أصيلاً ... اللون والضوء يعنيان كل شيء له :

في أعنف مصارعة ، شهدتها « روندا » القديمة ،
كان هناك خمسة ثيران سوداء فاحمة ،
وعليها اشربة سود وخضر .
وطول الوقت كنت افكر فيك ،
كنت احلم .. لو كانت معي الآن
صديقتي الحزينة ،
صديقتي ماريا نيتا بيندا !
جاءت الفتيات يولولن ، على عربات بمجلتين

١ مقطع من اغنية « الهائمة في الليل Somnabile- Ballad »

الى مصارعة الثيران .. وشيق الخطى بطيئاً .
صفائر شعره زرقاء فاقمة ، تلتصق بين عينيه
وفي منتصف الطريق ، قطف ليمونات كروية ،
ورشقها في الماء حتى استحال الى ذهب
وفي منتصف الطريق ، تحت اغصان الدردار
كان الحرس الوطني يسير على الجانبين ..

اما اللون الابيض فيصور به لوركا رقة الفتيات الحسان : « في الهواء
الابيض سبع عصافير فارعة » ، « اولالا .. يبيضاء على الشجر ،
اولالا .. يياض في البياض » ، « ها هي كارمن ترقص في شوارع
اشبيلية بشعرها الابيض وعينها الברاقيتين » . يتخذ لوركا اللون الابيض
حين يريد أن يعبر عن ابعج رؤاه ، فهو يفني المرأة والطفل بالابيض .
وعندما يظهر اللون الاسود في شعره فانما يكون ذلك عن جدار منبع
من الاسى والالم والجريمة ، اذ يتقمص الشاعر شخصية عجري في « اغنية
الحرس الوطني » حيث يسيطر اللون الاسود عليه فيراء ليس في قبعاتهم
ونفوسهم فحسب بل في كل ما يت الى خيولهم ، في كل ما يت الى
السنابك ، بل حتى حبرهم ، وحتى دوامات الغبار التي يثيرونها في الهواء :
خيولهم سود ، وسود حوافرها الحديد ،
وتشع على مآزرم بقع من الحبر والشمع
وما دامت جاجهم من رصاص ، فلن يبكوا .
يتقدمون بارواحهم ، وقبعاتهم الملونة
عبر الطريق .



« أيدي مخلوقاتى هي مخالب شاة ! » - بريشة لوركا

في رثاء « اجناسيو سانكو ميجيا » يظهر لوركا فناناً اندلسياً صميماً ،
اذ ينج في هذه المرئية نهج « فلاسكوز » و « زوربران » المصورين
الاندلسيين . كانا من اشبيلية وقد تميزا بالروح الارستقراطية الانيقة
المحافظة التي تقف على طرفي تقيض من الروح الشعبية المحبة للالوان الصارخة
القوية التي يألؤها اهل غرناطة . يصور لوركا شعره في هذه المرئية بالوان
ثلاثة ، الابيض والاسود والاحمر :

ولكنه الآن ينام نوماً ابدياً .
ها هو الحشيش والعشب ، يفتح بانامله الجريئة
زهيرة رأسه ، وينضح دمه مغنياً :
مغنياً عبر المروج والوديان ،
منزلقاً على القرون المتجمدة ،
مترجراً بلا روح في الضباب ،
متعثراً بالآف الحوافر ، كسان طويل قائم حزين
ليكون حوضاً من الحمرة والالم ،
ايه .. يا جدران اسبانيا البيضاء !
ايه .. يا ايها الثور الاسود الحزين !
ايه .. يا دم اجناسيو المتجمد !
يا اغرودة عروقه ،
كلا ، كلا ، لا اود أن اراه !

يستعمل لوركا الالوان في هذه القصيدة كما يستعملها « فلاسكوز »
في لوحة « المسيح على الصليب » وكما اعتاد « زوربران » تصوير رهبانه
بالابيض على (خلفية) سوداء عميقة . في « الصرخة » يشبه لوركا الصراخ
بقوس قزح اسود في ليلة زرقاء ، وفي « سبتا » يقول ، « المسيح الاسود
يمر من زنايق جودا البيضاء الى قرنفل اسبانيا .. انظروا من اين يأتي ..

سود في ليلة زرقاء . أما في « الوردة المتقلبة » فهو يمزج الابيض والاحمر
مزجاً متناسقاً مكوناً منها ظلالاً وردية شبيهة :

عندما تنفتح في الصباح ، تكون حمراء كالدما .
لايسها الندى ، خوف ان يمترق .
وفي الظهيرة وهي مفتوحة ، تكون جلدة كالمرجان .
تنأجج الشمس على زجاج النوافذ ، لتراها تلتصق .
وعندما تبدأ الطيور تغني على الفصون
والمساء يميل الى القمعة ، والبحر بلونه البنفسجي
تستحيل الى بياض كيباض قرص الملح ،
وعندما يس الليل قرنه الابيض المعدني
وتتقدم النجوم وترحل الرياح في غيوم الليل
تأخذ اوراقها بالذبول .

في هذه اللامسات الشفافة كفسات الالوان المائية نجد لوركا قيعاً مسراً ،
وفي اشعار اخرى يرسم لنا اجواء فاقمة كأجواء « غويا » المتأخرة ،
وذلك باستعمال الابيض والاسود فقط ، ولكن قبل ان تنتقل الى تلك
الاجواء لنرى لوركا يصور وكأنه يدهن بالزيت اصباغاً تتراوح بين الالوان
المائية الخفيفة والالوان الثثرة : من « القبض على انطونيو آل
كامبوريو » :

انطونيو توريو هيريديا ، حفيد وابن كامبوريو
ذاهب الى مصارعة الثيران في اشبيلية
وعصاً من البان في يده ،
مع عتمة القمر ، انطونيو يسير الى اشبيلية



المذراء ذات الآلام السبعة - بريشة لوركا

من خلال رسومة . أن التصوير يحتاج الى تمرين شاق ، فالتصوير فن منظم وكذلك الشعر ، ولكن الشاعر لا يكابد في إيجاد كلماته كما يكابد العامل في مادته ، الشعر الهام وأكثر منه صنعة يطير حيثما يشاء ، ولكن التصوير يظل على الأرض حجراً أكثر منه جناحاً .

لنقارن الصورة التي رسمها لوركا « المذراء ذات الاحزان السبعة » مع قصيدته « موكب الاسبوع المقدس » التي تتناول الموضوع ذاته ولكنها تختلف في التقنية :

عذراء يا ذات اللباس الحشن ، يا عذراء العزلة
يا متفتحة كزنبقة كبيرة
في سفينة من نور .. تسيرين
عبر تيار المدينة الجارف
والنجوم المتلاذلة الصافية ..

عذراء يا ذات اللباس الحشن .. يا من تسيرين ..
عبر نهر الطريق صوب البحر !! ..

اما رسومه الاخيرة فهي حديثة جداً ، انما تنتمي الى الفترة التي سيطرت فيها السريالية على الشعراء والفنانين . اذكر مرة اني كنت جالساً ولوركا في احد المقاهي حين قال لي : « اسمع يا جريجورو .. ان شاعرية رسومك وتصويرية شعري ينبعان من نفس الينبوع » ، ليس اصدق من هذا القول اذ يصف لوركا نفسه بالمصور ...

نقلتها عن الانكليزية

سلافة حسن حجاوي

بغداد

من اسبانيا حيث السماء الصافية والتربة البنية المحرقة .. المسيح الاسود ، خدوده المحروقة ، وجناته النافرة .. ومقلته البيضاء .. « نرى من هذه الامثلة ان لكل لون معنى خاصاً لدى لوركا كما لو كان يصور بالريشة وكثيراً ما يستعمل اللون الفخم القاتم حيث تكون صورته مليئة بالظلال ، وحيث تأخذ هذه الظلال القوية مكان الالوان المشرقة . فنثلاً يقول : « في ليل البستان تتناول اشباحهم حتى تصل السماء ، مظلمة » . وهناك ظلال اخرى مثل التي تنتج عن تسليط الضوء الاصطناعي على تبايل كلاسيكية في مدرسة فنية ، « عريها الفخم يطلخ الهواء الساكن » ، او عند الغروب كما يقول « تركت الصيعة خلفها ظلاً صنوبرياً في الرياح » . ولنتسمع الى قصيدته « الصياد » والتي هي اقرب الى تعبير انطباعي من كونها شعراً :
فوق اشجار السرو ،
أربع حمامات تطير في الهواء .

اربع حمامات تطير ونجوم .
تحمل ظلالها الجريحة الاربعة ،

تحت اشجار السرو

اربع حمامات تغفو فوق التراب ...

ان هذا التباعد بين الظلال الانيقة والظلال القاتمة في شعر لوركا يشبه اختلاف اللون والضوء في صور « رمبراندت » بغموض اضوائها وظلالها .

تأثر لوركا بجميع المدارس الفنية ولكنه طبع ما اقتبس بطابعه الخاص القوي . لقد رأينا الانطباعية في « الصياد » ، اما التكمينية فهي في قوله : « الواجبات المحصنة تربع الليل وتبيضه » . والكلاسيكية الحديثة تتجلى في قوله : « كنهر من الاسود شجاعته ، وحكمته الدقيقة كنمثال نصفي رخامي ، هواء اندوليسيا الرومانية يذهب رأسه حيث ضحكته كشذى فطنة وفهم » .. أما السريالية فحين يقول « بكى الزوج مذهبين بين المظلات وشمس نصف الليل » ، « مد المولدون اربطة من المطاط لتصل التبايل النصفية البيضاء ... زنوج ، زنوج ، زنوج ، زنوج ... » ..

ان في هذه الامثلة ما يكفي للاثبات ان لوركا الرسام وهو في قلب لوركا الشاعر . ان لوركا يخفي شخصيته كرسام تحت شاعريته . ولكنه يملن عن نفسه بعد ذلك في رسم بقلمه الملونة خالفاً شخصية الشاعر فيه ومظهراً شخصيته الثانية . لقد ظهر لوركا مصوراً من خلال شعره وبدا شاعراً

صدر اليوم

صناعة الحلوى

احدث ما صدر في صناعة الحلوى . يطلب من مكتبة
المعارف في بيروت .

الثمن ٥٠ ق . ل

ليس من السهل قط ان
يرسم الانسان وجهاً او جسداً
او منظراً او ما شابه ذلك، مما
يقع تحت اعيننا . ومع ذلك
فان مجرد الوصول الى مثل هذه

رسالة الفنانة

بقلم شفيق المفتاح

تهرب بدائي من « الضلع »
الذي يعيشه ، وتقلص حسي في
شخصية تخاف ان تحت المشكلة
الفنية من الاساس ؟ ..

وكثيراً ما كنا نفرض على
الناس ان يستشعروا منا حرارة بعض الالوان في كثير من اللوحات .
لكنني كنت اشعر انهم قد اقتنعوا ضمناً ، بانهم لم يروا مما كانوا يسمعون
عنه الاحاديث الشيقة ، اكثر من زهرة ، مجرد زهرة عادية او بيت او
منظر ، او الوان لا هيكل واضحاً لها . بينما كانوا يظنون انهم سيقرون في
اللوحة الزهرة المختارة او المناظر النموذجية ، او شيئاً مما لا يمكن ان
يروء في الطبيعة كما هي ، والا فلماذا دعي الفنان فناناً ؟

لا يعني ان ارى زهرة او جسداً او اثى او بائساً بقدر ما يعني ان
اغرس معنى الزهرة في كل ما يرسم من زهور ، ومعنى الانسان في كل ما
يرسم من اجساد ، ومعنى الرجولة والانوثة فيما يرسم من رجال ونساء ،
كنت اتمنى ان استشعر ذاتي ، وما ذاتي إلا خلاصة اجيال واجيال من
الحس والفكر والمعرفة ، اي ذلك الحس المنطلق مع الانسان ، انسان
الماضي والحاضر ، الذي يجب ان يعيشه كل فنان . كنت اتمنى ، ولا
زلت ، ان احس الرغبة الحية التي دعت هذا او ذاك من الفنانين الى
رسم هذه الشجرة او ذاك الوجه او ما يسمونه احياناً طبيعة مبنية . وكنت
اتمنى ان اشم احياناً في اللوحات غير رائحة الارض وحدها ، رائحة
الانسان الذي يعيش عليها ، الانسان المعقد ، الانسان المشكلة ، المشكلة
التي يجب ان تحل .

اننا في تطور مستمر ، فلماذا لا يكون فننا كذلك ، يرافق الانسان
في جميع مراحل التصاعدي ؟ عندنا الآن مذاهب متعددة وقيم شتى ، ورسالات
لحياة افضل لا تخصي ، فلماذا لا تختار ، لتشارك فنياً في احياء شيء منها ،
وتجسيد ما يعيشه فيها من ايجابية بعض المذاهب والماضي والقيم ، تهاماً كما
فعل الفنانون القدماء قبلنا على احياء المسيحية وتجسيدها ، فشاركوا المسيح
بنقل رسالته الى الناس ، عن طريق التصوير ، وجعلوا من القبيات شيئاً
ملوساً يستلذه الناس ويتأثرون به ؟

ان الفن الكبير ، الذي نبحث فيه ، يجب ان يكون اكثر من زينة
لحائط واكثر من شيء جميل يعجب به احد الاثرياء فيستريه . لا بأس ان
يكون عندنا مثل هذا للسوق . ولكن بشرط الا ينسى المنتجون انهم
مسؤولون عن شيء آخر يلزمهم به عصرهم ، لان التاريخ غداً سيطلبنا
باللوحة التي تمثل نفسية عصرنا بالذات ، وليس ترابنا ، حتى يكون للتاريخ
وثائق معينة يعتمد عليها ، عندما يسأل غداً عنا ، ولا يهم التاريخ مطلقاً ان
يكون التصوير كلاسيكياً او حديثاً او بين بين ، لا تهمة الشكليات بقدر
ما يهيم ان يكون انتاجنا اكثر من تراب وحجارة واشجار ، لان كل
هذه لم تزل كما كانت منذ آدم حتى اليوم ، وكما نراها نحن الان سيراهم غداً
غداً ، بينما الانسان وحده في تطور مستمر ، دائم وسيبقى كذلك الى
ما شا ، هو لا غيره .

قد اجني على فنانينا بدفعهم الى التزام ما هم بغنى عنه ، ولكن الثورات
الفنية لابد ان تكون اثبت واحكم اذا استلغتها الادوية مدركة بدلا من ان
تتمتعها اباد هزيلة لا تعرف بمدى كيف تتمكن من بداية الصنعة ثم تفرق

المعرفة ، اي نقل الطبيعة على لوحة ، ليس بذوي قيمة ، فصناعة التصوير
شيء والحلق الفني شيء آخر . ليس لنا على صاحب الريشة اي مأخذ ، ما
دام يعيش بريشته لذة زهوره وحدها . في لوحته ، او اشجاره او اختياره ،
ضمن جدرانها الارضية . ولكن سيكون صاحب تبعة ومسئولية ذلك الذي
ينزل بفنه الى الناس ، ليعرض عليهم ما كان يعمل في بيته . هناك اجيال
واجيل من العيون تعيش اليوم في عبوننا لترى ، وهناك اجيال واجيال
من الايدي تعيش اليوم في اصابع الفنانين لتعمل ، هذا ما يجب ان نفهمه
ونلتزمه جميعاً ، فنانين او مشاهدين ، وإلا فقلنا ان نستترف عندئذ بان
ارضا لا تحمل بعد الانسان الذي يصور .

قد يظن الفنان ان الناس لا يستطيعون ان يفاسموه حسه الفني ، ولهذا
يرسم لنفسه لا لهم ربما كان ذلك صحيحاً لو ان الجمهور فرد واحد له اختصاص
معين محدود لا يتعداه . والواقع انه اكثر من ذلك : انه مجموعة من
الافراد ، ولكل فرد حسه او اختصاصه الجزئي في ناحية من الحياة ،
والفنان الذي لا يتجاوب انتاجه مع هذه الجزئيات الحسية كلها ، ليكفي
فيها حاجة اختصاصها ، يبقى ضمن حلقة مفرغة .

لنأخذ مثلاً لوحة تحمل رسم طاولة ، فالنجار ، وان يكن رجل اعمال ،
لن يقف سلباً امامها ، بل يهيم جيداً ان يبحث قضية الخشب فيها وسيبدي
رأيه صراحة فيه ، وهل وفق الفنان في اختيار الخشب الافضل لرسم
طاولته ، والدهان ايضاً سيهتم بامر الوانها ، والمهندس سيدرس قضية
الشكل ، اميتكر هو ام عادي ، اوفق خيال الفنان في كيفية تركيبها
من الناحية الهندسية ام لا . وربة البيت ستهتم هي ايضاً بها من حيث وضعا
في عملها المناسب من اللوحة ، واي الاغطية وضعت عليها . وهل هي في
انسجام مقبول مع ما يحيط بها من اثاث .

وما قلته عن لوحة الطاولة على سبيل المثل ، استطيع ان اقله عن كل
ما تحمل لوحات الفنانين من اشكال . فعلى الفنان اذن ان يكون هو
نفسه مجموعة حسيات ، وصاحب عين ثاقبة ومعرفة شاملة ويد طيبة ، وبعدئذ
يمكنه ان يعيش حاجة حسه الكبير في فنه ، بل حاجة الناس الى فنه ، هذا
اذا كان يريد ان يكون شيئاً له قيمته . وإلا فقله ان يذكر الفئة التي
يرسم لها حتى يكون مسؤولاً عندها فقط ، وهي التي تقرر مصيره ، وان
يكن تقريرها ناقصاً جزئياً . وهكذا يعتمد التصوير نوعاً ما عن السخف ،
ويلتزم الفنان مذهبه يحابه به الجميع او هذه الفئة دون غيرها . اما ان
يرسم لنفسه فقط ، كما يدعي اكثر الذين يعيشون ابهامهم الفني ، او سداجتهم
الصبيانبة ، فهذا هو البله بعينه ، وقد يصل صاحب البله الى الشهرة ، الشهرة
التي لا تتمدى رأسه طبعاً .

كنا في الماضي اصحاب قلوب طيبة ، فكلم من مرة جربنا ان نغمي بعض
اللوحة مما يدور حولها من سخرية ، سخرية تتمدى احياناً اللوحة الى
صاحبها ، وكثيراً ما كنا نقول مثلاً ان كان يقف امام الصورة حائراً او
هازئاً ، ثقف عينيك اولاً وبعد ذلك ستستشعر معنا لذة الدفء التي فيها .
هل يكفي ان نقول ذلك ، ان جاء يشهد انتاج فنانينا برغبة وشوق ؟ هل
صحيح ان الفنان لا يكفي في فنه الا حاجة حسه وحدها ؟ اليس في هذا

مكتبة المعارف

شارع المعروض - بناية الفندور
طابعت اوله
ص.ب. ١٧٦١ - هاتفه ٢٨٨٠١
بيروت

تقدم احداث الكتب

ق.ل

٣٠٠	عقلك مفتاح الفرص	و.ج. انيفر
٢٢٥	الهوى والشباب في عهد الرشيد: عمر ابو النصر	
٤٠٠	الانسان ذلك المجهول	الكسيس كاريل
١٠٠	اعرف مذهبك	مارتن دودج
١٥٠	شاعر النبي حسان بن ثابت	عبدالله انيس الطباع
٢٥٠	الوان من الغيرة	الدكتور محمد فتحي
١٥٠	رياح النيران	عبد الرحمن الخميسي
١٠٠	الثقافة الغربية في رعاية الشرق الاوسط	
	ترجمة الدكتور عمر فروخ	
١٧٥	جامعاتي او ثورة الطلبة	مكسيم جوركي
١٠٠	قصة انسان من لبنان	للفنان مصطفى فروخ
١٠٠	هذا الجسد في اخطر قضاياه	
١٠٠	هذا الحب واثره في العلاقات الجنسية الموفقة	
١٠٠	قهقهة الباطل	اميل خليل بيدس
١٢٥	حلو ومر	اميل خليل بيدس
٢٠٠	الشعراء الاعلام	عبدالله انيس الطباع
١٠٠	اميركي في البلاد العربية	ترجمة عمر ابو النصر
١٠٠	مدرسة الغرام	ترجمة عمر ابو النصر
١٢٥	الحياة في الاتحاد السوفياتي بعد ستالين: هنري شايبورو	

اقرأ شهوياً

كتاب الاهـوال

سيد القصة البوليسية والمغامرات

الثنى : ٥٠ ق.ل

في التجديد المبهم دون قيد او شرط حتى تخفي عنا ما فيها من كل ونقص .
ويخطيء الكثيرون اذا ظنوا ان التجديد هو مجرد ابدال لون اخضر
لشجرة بأخر اصفر او احمر ، فالاسود من الناس مثلاً قيمته محفوظه كما هي
عليه في الابيض والاشقر والاصفر .

لقد « مع » الجمهور عندنا رؤية المناظر وكاد يمل زيارة المعارض او انه
في طريقه الى ذلك ، لاسيما وان بلادنا جبلة ، تكفي فينا كل حس من
هذا القبيل ، وتشبع فينا كل ميل عاطفي نحوها ، فلنسنا مضطرين الى نقلها
الآن ، وربما احتجنا الى ذلك غداً عندما نفكر بتصدير انتاجنا الفني الى
الخارج ، اما ونحن تصور لجمهورنا بالذات ، فملينا على الاقل ان نعطي بعض
ما يمكن ان لا يراه بسهولة ، وان نلفت انظاره الى الجمال الخفي في اعماقنا
بدلاً من الانتهاء بهذه او تلك من المدارس الفنية ، او هدم بعضها على
ظهر البعض الآخر . كل مدرسة يمكن ان تكون جبلة ، متى كانت حاجة
حسية صادقة ، ولكن عندما تصبح شيئاً جديلاً ، عندما تصبح غاية في ذاتها
عندئذ يدور حولها الشك والالتباس .

المعظم العظيم ، مجبر أن يرافق في انتاجه مشاكل الانسان الكبرى .
ولو لم يكن بيكاسو ملتزماً رسالة فيها كثير من الشمول ، فيها كفر باوضاع
وتقديس لاخرى غيرها ، لا كان اصبح وحدة فنية قائمة بذاتها ، ولن
يدرس بيكاسو غداً على انه صاحب مدرسة معينة . انه اكثر من ذلك : انه
مرحلة . Epoque . على حدة ، واذا ذكرت بيكاسو ، فلا اذكر مطلقاً
« البيكاسيين » ، لانهم سيظلون عالة على الفن وعلى الحياة .

عندنا من الفنانين الجدد من كانوا قد ذهبوا الى الخارج ودرسوا مدة
غير قصيرة هناك . ولكن احترامهم للوحاتهم لم يزد عما كان عليه للقديم
منها ، رغم ما ظهر في جديدهم من الوان واشكال وزوائد . كان لهم شخصية
معينة قبل ان يتكروا بلدهم ، فيها كثير من القلق والانطلاق الجليلين ،
فاحتفظوا بها هناك ثم حطوها ، وعاشوا بها ، بدلاً من ان يتخلوا عنها
قليلاً ليستطيعوا ان يرافقوا بريشتهم انتاج غيرهم . اقول بريشتهم لان ثقافة
التصوير تصوير ، تماماً كما هي في الموسيقى درس وتحصيل ، امسا الخلق
فيأتي بعد وقت ، بعد الاتقان ، وهذا عكس ما يجري عندنا حيث نبدأ
بالخلق لننتهي بعد فوات الاوان بالدرس والتحصيل .

لا اكلم هنا عن التصوير الذي يتعاطاه الهواة من رجال الاعمال لمجرد
التسلية والترفيه عن النفس ، فما اكثر ما يصور من ذلك في البيوت . اغنا
اعني بجديتي اولئك الذين يعيش الفن في قلوبهم ورؤوسهم ، فيرعونه بارادة
طيبة ورغبة ، حتى يكونوا اعلاماً



في المستقبل . ليست الشهرة بنت يوم
او سنة او سنوات ، فكثيراً ما
يدفع الانسان حياته ثمناً لها دون
جدوى . فهل نجرؤ على مثل هذا
الدفع ، وهل يقدم فنانون بلادنا
على رهان قد يكلفهم من حياتهم
عشرات الاعوام الطويلة ؟ من هنا
تبدأ الطريق ، فهل يفهم الفنان ان
كل لوحة من لوحاته هي بمثابة
منه يندب فينا قيمة الحضارة المتحركة
في عيوننا ؟

شفيق الفقيه

جماليت التجريد

كتاب
الشمس

دراسة عن المسألة الراهنة لفن التجريد

تأليف
مارك سيربر
تقديم وتخصيص
هنري صعب الخوري

مدخل : يجدر بنا - فيما يظهر - ان نذكر
الابوة لاول عمل تجريدي مطلق الى « فاسيلي
كاندانسكي » احد الذين لم يستقبلوا بغير القليل
ما يستحقون . ومرد هذه الابوة ،
الى لوحة مائية ظهرت له في عام ١٩١٠ .

ففي هذا العام - ولاول مرة في تاريخ فن التصوير - وقف المشاهد عاجزاً
عن ان يدرك او يتعرف الى المحتوى الشكلي المفرغ امامه على سطح القماش
التصويري . اما الباحث الى هذا الانشقاق الاول التام عن الفن التقليدي ،
فيرجع - حسب زعم كاندانسكي بعينه - الى صنعة خلق من صنائع
المصادفات . بينما نحن نرى ان المصادفة قلما تهتبا هبة البدع . ان لم تكن
على استعداد يفتح للأخذ والاكتساب . اذن يجب ان نفترض ان الحاجة
لتجريد موجودة في الاصل ، ان لم تقل التجريد بالذات .

على ان الفكرة كانت شائعة على قدر يسير في معظم الاجواء . ففي
روسيا - وكان كاندانسكي آنذاك مقيماً في مونيخ - احدث ميشال
لاريونوف عام ١٩٠٩ « الاشعاعية » le Rayonnisme التي تمنى بنقل
الاشعاعات الروحية المتشكلة في غلبه الفنان الخلاقة بمزج من كل مادة
شبيهة . ثم تكشف عام ١٩١٣ عن « التفوقية » le Suprematisme
« لكازيمير ماليفيتش » المتأنية من تأصيل يرتكز على « تفوق » الشعور الصافي
بدون اي استعجاب بصور العالم الخارجي . وعن « التنسيقية » le Constructivisme
« لفلاديمير تاتلان » الفرعة من تصفية تكميبية تلم جميع العناصر الغريبة عن
التكنيك التصويري التقليدي .

في هذه الاثناء ، كان « روبير ديلوناي » في فرنسا ، قد اهتم الى
ان الضوء في الصورة ينقض تواصل الخطوط والاشكال ، فعمد الى خلق

رسوم ملونة تكون هي جهاز اللوحة .
ان الطبيعة لم تعد موضوعاً لوصف ،
بل هي سبب السبب . هذا الاهتمام
ادى الى ما سنده « غيوم ابولينير »
باسم « الارفيوسية » l'Orphisme .
وهي بتحديد الوارد في « تأملاته
الجمالية » : « فن يقوم على تصوير
مجموعات مستحدثة بواسطة عناصر لم
تستمد من الواقع المرئي ، بل من
عطاء الفنان الابتداعي الذي يكسبها
قوة الواقع » .

وكان ، ان انتخبت فيما بعد ،
طريق اخرى ، نتيجة لقراءة

« تيوفان ديسبورغ » لكتاب كاندانسكي
عن « الروحانية في الفن » ونتيجة لاتصاله ايضاً
منذ عام ١٩١٤ بـ « بيات موندريان » الذي
عاش مباشرة التجربة التكميبية في
باريس . يلاحظ انه ، اذا كان ديسبورغ

يعد المطلع السابق ، فان موندريان يعد الديالتيكي والمحقق الاخير .
اذ بينا كان الاول ، وبعض من الفنانين « كفان درلك » و« هوسزار »
و« فاتو نجلولو » ، يعتمدون على الواقع التقليدي كي ينتهوا بتجريدات تعاقبية
الى تعضية جديدة للسطح ، كان موندريان ينشئ بمفرده - بمسند وقوفه
على درجة تطور التجريد التام في عامي ١٩١٠ و ١٩١١ - رسوماً ملونة
تقوم بذاتها ، دون اي اتصال بالطبيعة الملاحظة . وبعد ، فان موندريان
هو الذي عمد حركة « التشكيلية الجديدة » Néo - Plasticisme .

على هذا الشكل ، كان ظهور فن التصوير التجريدي . ومن ثم برزت
اسماء ، ولا سيما في عام ١٩٢٠ - تمكنت بفضل جهود المعلمين الاولين ان تنل
بالتجريد . تخص منها بالذكر : « سيزار دوميلا » « فون ديرج جيلدوارث » ،
« لاديسلاس موهولي ناجي » ، « اوتو فرنديش » . « ويللي بومستر »
« اوجست هيرن » ، « سبرج شاردون » ، « والفردريث » . بالاضافة الى ثلثة من
الفنانين المنحدرين من التكميبية والسريالية : « كفرنان ليجيه » ، « البير جليز »
« اندريه ماسون » ، « جوان ميرو » ، « بول كلي » ، « وجان ارب » ، رغم
من موقفهم الغامض عند شفا يتأرجح بين الامتثالي واللامتثالي
Figuratif Et , NoN - Figuratif . وجاء عام ١٩٣٠ ، فتوجهت الانظار
على الاخص ، الى فنانين فرضا اسمها على عالم التجريد ولكن بطريقة
تختلف كل الاختلاف عن كاندانسكي هما ، « البرتومانييلي الايطالي » ،
و« هانس هارتنغ الالماني » . كما نشأت

في فرنسا مجلة « الدائرة والمربع »

١ حركة ترفض كل نوع من
التصوير « الخادعة العين »
Le Trompe - L'œil ، وتطلب تمبيراً
مقتصرأ بشدة على بعدي مساحة
الوحة السطحية ، كما انها لا تستعين
بغير الابيض والاسود والالوان
الاولية والاشكال المستطيلة ، عامدة
الى خلق تصوير موضوعي ذي معنى
شامل معرفي من الفردية ، سابق
في الحساسية .

ليست هذه الدراسة الحديثة (صدرت ١٩٥٥) من نوع الجمالية
العامية ولا من نوع النقد الفني في مفهومه التقرير والتحليل الاعمال الخاصة
بل هي باعتراف المؤلف لا تعدو ان تكون نتاجاً من اعتبارات تدور
حول الفن على العموم ، وتعالج على الاخص مسألة الفن التجريدي الذي
يعتبر في الوقت الحاضر ، المدار الذي يتجاذبه التصوير المعاصر . وانا اذ
انقل هذه الدراسة الى العربية ، لا يسعني الا ان اعترف كذلك ، بأنني
لم اتطرق في تلخيصي هذا بالنظر لضيق هذه الصفحات المفترضة الى
الاحتمالات المتداخلة في الكتاب ، مقتصرأ على ما يتصل مباشرة بصلب
الفكرة التي تلقى الضوء على المفهوم التجريدي لوحة .

هـ . ص . خ

بالنسبة لآثار الحركات التصويرية المعاصرة ، ينتم
بميزات ، هي من الخطوة بكان لا يمكن حده بعدد
اتباعها ، ولا بطلع طرائقها. ذلك انه (اي التجريد)
- وهذا مما يقل عنه الكثيرون - ليس بحركة
جديدة . من هذه المميزات ، ان التجريد هو الوحيد
الذي استطاع - بين الحركات الكبرى التي تكونت
ما يصح نعتها « بالفن الحلي » - ان يتقص صفة
الحاضر ، أي ان يفسح المجال لانتاج لا يستهان به كياً
وكيفياً. وبينما هو لا يزال اداة روحية مباشر لكثير
من الرسامين ، نجد ان الانتاج التصويري منذ عام
١٩٥٠ ، يكاد يخلو مما يتفق ومدى ادراجه اطلاقاً
داخل نطاق ابادي او تكلمي ، او سرالي . فاذا
كان العصر الحاضر اذن ، عصر استساغة واستثمار ،
فان التجريد هو ذلك الحقل او الاطار .

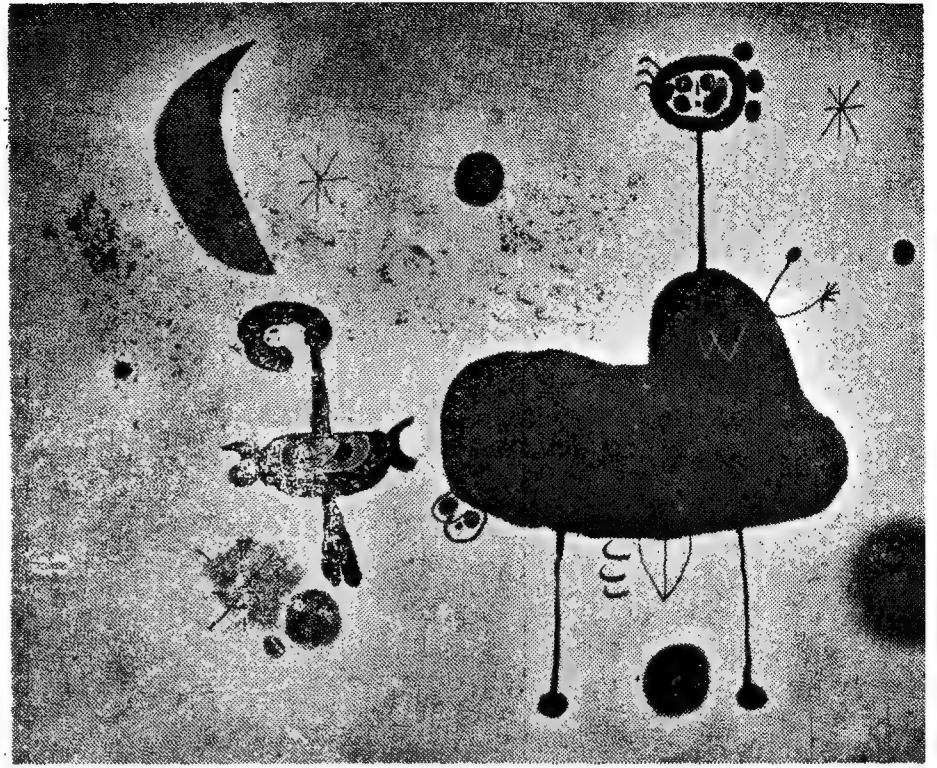
وتفجؤنا بميزة اخرى عظيمة القدر ، وهي ان
الكثرة تقريباً ، من الرسامين الذين فرضوا انفسهم
منذ عام ١٩٤٤ تدور حول التجريد ، شاءت ام ابيت .
ونحن نقول « حول » لا « قرب » ، كي لا تتجمل الحكم
على مستقبلها التطوري ، تاركين فسحة لماكن الارتكاس او الانطلاق .
من هذه الكثرة نذكر : « ليموال » ، « بازان » ، « اسنيف » ، « لايك » ،
« دومانيس » . وان صرحوا برفضهم لكل اعتبار يسمهم كتجريديين .
ان هذا الحال ، الذي يندغم بفن التصوير الى حد يقمده عن ان ينماز كلاً
من التجريد ، يثبت لنا جيداً ان التجريد هو المدار الذي يتجاذبه التصوير
المعاصر . وعليه ، فان يمكن هنالك مسألة راهنة ، فانما هي مسألة
التجريد بالذات .

الامتثال واللامتثال

قبل ان افرغ الى البحث عن تحديد مقنع يقفنا على ماهية
التجريد في التصوير ، أرى من قبيل الصواب - ان نبدأ
بركز حقيقة - هي مع سلبيتها لا تسقط من مصاف
الاوليات والمستلزمات . واعني بها : ان التجريد هو قبل كل
شيء اللامتثال (La Non-Figuration) في التصوير .

قد يقولون احياناً ، ان اللامتثال ، عبارة عن اللاتطائل
نظراً لسلبيتها . اما الظاهر فهو على غير ما يؤولون . فنحن
حين نقول ان هذا العمل التجريدي لا يمثل شيئاً ، نكون
قد اعطيناه الدلالة التي تميزه من سائر الاعمال ، ان لم تكن
قد ادر كناه في ذاته . وهكذا ، نكون قد نطقنا بالتجريد -
اذا صح هذا التعبير - . انما يفترض ذلك بالتالي ، معرفة ايجابية
نامة للعبارة ، تعليلاً لتأخر السلب عن الايجاب . إذن ! ما
هو الامتثال ؟

قد تبدو الاجابة على هذا السؤال لأول وهلة ، قليلة



القمر - لجوان ميرو

وجمعية « بدعة التجريد » التي كانت تضم ما يقارب الاربماية عضو . واذا
« بشبايك ٢ » ديولواي تفتتح عن شارق حركة في اميركا ، كان مسن
اتباعها « مورجان رسل » ، و « ماكدونالد رايت » .

على ان هذا العرض المقتضب لاصول التجريد ودرجات نموه ، حتى
عام ١٩٢٩ يقودنا حتماً الى ان نتساءل عن وضعه الراهن ، وعن
المركز الذي يحتله اليوم في الوسط الاتاجي التصويري . وهنا الصعوبة
الكأداء . فالارقام في هذه المسألة ، وان كان الواقع يشهد بان الرسامين
الذين يزاولون حالياً التجريد هم في غمرة ازدياد - لا تثبت شيئاً . اذ
يجب ان نعترف بأنهم مهما بلغوا ، فيظلون اقل بكثير من اولئك الذين
ما برحوا متمسكين بالتصور التقليدي لفن التصوير . ولكن مع ذلك ،
فلا مجال للالتفاف من اهمية فن التصوير التجريدي . فالجددون انسى
وجدوا قلة ، والتجديد انى ظهر هزأة . ألم يشر تاريخ « الفن الحلي »
l'Art vivant الى ان الانطباعية L'impressionisme قد حظيت بالاهتمام آن
كان اتباعها - وهم قلة - سخرية للجمهور . وآن كانوا في امر من هذا
الجمهور عسير ، لما عزموا على عرض لوحاتهم ؟ ألم يشر كذلك ، الى ان
لاحقتها الابدادية « Le Fauvisme » ، و « التكسية » Le Cubisme قد
سارتا في الطريق التي سلكتها من قبلها الانطباعية ! هذا من جهة ، ومن
جهة ثانية أليست الحال الراهنة لفن التصوير في وضع « يدعو الى العجب
فند ان تمحض العصر عن السريالية ، لم تلد أية كلمة جديدة ملهقة بـ
« isme » تسترعي الانتباه الى صفة او حركة في المقدمة . الأتينا اخيراً
قد مللنا من البدع . ام لاننا - وهذا ما نميل اليه - في زمن لا يمدو
ان يكون زمن استساغة واستثمار ، شأنه شأن بعض الازمان التي يمدتنا
عنها تاريخ الفنون التشكيلية ؟ ليكن هذا او ذاك ، فالخاصل الذي لاريب
فيه ، هو ان هذه الفنون لم تكن على قسط ضئيل من الخلق ، بل انها
حققت عملياً ما لم يكن تحقيقه سابقاً . وهنا يظهر لنا بجلاء ، ان التجريد

٢ من اللوحات التجريدية المرموقة .

الحظ من التعقيد ، اذا اجتزأنا مجد : أنه كناية عن نقل شيء ما بواسطة اللون والشكل الى مساحة سطحية . ولكنه في الواقع يثير طائفة من المسائل ، لن نتطرق الآن الى غير ثلاث منها ، تفيدنا مباشرة في البحث عن تعريف صحيح للامثال .

— مسألة المحسوسات القابلة للامثال .

— مسألة الشكل ذاته من حيث انه شكل للمحسوس .
— واخيراً مسألة الطبيعة او حالات الامثال للمحسوس .
اما الاولى ، فنظهرنا على انه يكفي لكي نحصل على الامثال ، ان يوضع المحسوس في اللوحة وكأنه شيء خارج اللوحة ، او كأنه شيء آخر سوى اللوحة ، بحيث وجوده بمعزل عنها .

واما الثانية فنقول : انه يجب على المحسوس المتمثل ، ان يكون حاضراً بشكله ، وإن كان غائباً في الحقيقة . وهي بذلك ، تكون قد دعمت ما انتهت اليه المسألة الاولى .

وأما الثالثة فنذهب الى ان مركز الامثال هو الامانة في النقل . إنما اذا اتفق احياناً فشوه هذا المركز من الناحية الامتثالية ، فما ذلك الا زيادة في تأكيد الواقع . ان ما تعجز عن صنعه ريشة الرسام تكمله المخيلة . وانباعاً ، ان خادعة العين « le Trompe - Œil » هي مثال الامثال الذي يحده تصويرياً ، وان كان لا يرمي الى ان يخدع العين فعلاً . وبكلمة ، ان الامثال هو شبه خدعة . وأظن الآن ان ذلك السلب الكلي للفعال لشبه الخدعة نفسها ، يسمح لنا بتحديدده . وما علينا الا ان ننفي التعريفات السابقة حتى نقبض على اللامثال .

أولاً لن نلمح في لوحة لامتثالية محسوسات ممثلة ، أي موضوع في اللوحة وكأنها خارج اللوحة او قائمة بمعزل عنها . ولكن هل يعني ذلك ، ان هناك اسقاطاً للمحسوس قطعاً ؟ كلا . اذ لا شيء مما قلنا — ولنلاحظ جيداً — يجرنا الى هذا الاستنتاج . إن نفي الشيء المحسوس من اللوحة اللامتثالية لا يدل على عدم وجود شكل آخر من نوع آخر . بقي ان نعرف كيف السبيل الى اعطاء ظاهرة اللامثال مضموناً ما .

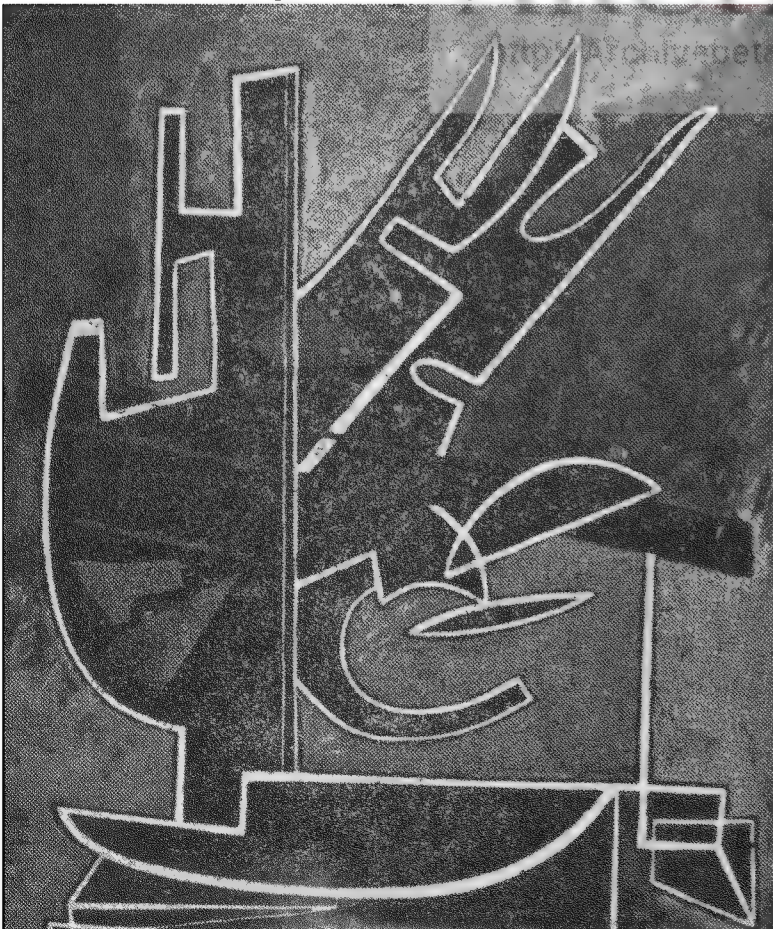
ثمة — على ما يظهر — سبيل مباشرة ، وهي ان نتفحص ما يتبقى بعد عملية طرح الامثال من اللوحة الامتثالية ، لما

كانت هذه تنقسم الى قسمين : الشيء المتمثل (حصاث في معركة ، امرأة عارية) مثلاً . وثانياً اللوحة أي المساحة السطحية المغطاة بالوان تخضع لتنسيق ما . وحسبنا عندئذ أن ندفع حركة الفكر بعيداً حتى نخوز على اللوحة التجريدية في حقيقتها الالجابية . ولا بدع ، فما اللوحة التجريدية بالاختصار ، غير مساحة سطحية مغطاة بالالوان .

بيد ان هذا الانتقال الى المجرد عبر المتمثل ، إن يتم بعملية طرح بسيطة . اجل اننا اذا ما اسقطنا خفة الامثال من سطح اللوحة الامتثالية تبقى لنا اللوحة . ولكن ماذا بقي على وجه التدقيق ؟ لا شيء . ان ازدواجية اللوحة الامتثالية لا تعني وجود نوعين من العناصر مختلفين . فحين نحذف هذا النوع يسلم لك الآخر . ان العناصر هي هي ، سواء اخذت كاشياء ممثلة ، او كالوان وخطوط . والحق ان هناك اشكالات لا غير ، اذا كنا نفهم بالشكل ، تمثيل شيء ما على اللوحة . وحالما تسقط هذه الاشكال ، لا يبقى شيء ، لا الوان ولا خطوط ، اللهم غير المساحة السطحية كما هي . وغني عن البيان ان هذه المساحة ليست هي مجد ذاتها اللوحة .

لن نقف طويلاً حيال هذه الصعوبة ، لاننا لا نعدم السبيل اليها . واذا نقول : اذا ثبتت الالوان والخطوط بعيد تجاوزنا المتمثل الى المجرد ، فذلك

دائرة اوقيانوسية — لابيلي



لا لبيد اننا قد نحفظ بشيء ما من الالوان والخطوط الامتالية ، بل لبيد اننا قد نستبدلها بسواها ذات صبغة لا امتالية . او بالاحرى - والنسب واحد - قد نبدل الى تحويلها لاشعورياً حسب المفهوم اللامتالي. ولكنها مع ذلك ، ستظل في حالي التحويل والتبديل خطوطاً وألواناً . وهنا الصعوبة الحقيقية .

يوجب علينا البعض - ولنتناول ذلك بحرفيته - ان تمت اللوحة اللامتالية « بالحسبة » . اذ لا شيء اكثر حبة وحقيقة من خط او لون او مساحة . اتراها من العناصر الجنية فوق سطح الفاش امثلة لامرأة او شجرة لو بقرة ؟ كلا ، ان هذه الامثلة (امرأة ، شجرة ، بقرة) هي حبة في حالتها الطبيعية . ولكنها في حالة التصوير ، هي اكثر تجريداً ووهماً ولبوسة ونظرية من تخطيط او خط . ثانويات في التعبير فلما انطف الى مثلاً . فالفكر على يقين لا يترك كوة للشك بأن اللوحة التجريدية ، ليست غير مجموعة من الخطوط والالوان تقدر بوجودها الحسي الفعال ، اي حسب تطاوعنا المباشر لادراكها . انما نستنتج من ذلك - ان الالوان والخطوط في اللوحة ، ليست شيئاً آخر غير الالوان والخطوط شيء ما ، او ان اللوحة ذاتها لا تختلف شيئاً عن اي شيء . اذن ، ما الذي يقومها كلوحة ؟ ولنتكّن اجابتنا بلغة مقبولة .

نعرف ان الحسي هو المدرك بالحواس . او - زيادة في التدقيق - هو ما كان مدركاً بالحواس مباشرة . وعليه ، الا نصنع ببساطة ووضوح ، محسوساً مدركاً في حال تحويل اللوحة اللامتالية الى درجة ان لا تكون ذلك المحسوس الا من ناحية ادراك حسي مباشر ؟ ان اقل ما يقال ، هو ان نبين فيم يختلف هذا المحسوس المدرك عن سائر المحسوسات ، ولم هو لا يعتبر محسوساً مثلاً بل لوحة فقط ؟

اعتقد اننا نعرف كذلك ، ما الذي يجعل من اللوحة الامتالية لوحة ، ولوحة مميزة عن غيرها . أليس لانها امتالية بالضبط ؟ هذه الخطوط والالوان التي تغطي مساحتها السطحية ، أليست هي ذات الخطوط والالوان عند اي شيء آخر ؟ ثم - بما اننا لن نسكن الى ذلك فقط - أليس في هذه الخطوط والالوان او خلاها ما يوحي لنا بأنها ليست اكثر مسن مناب ، او وسيلة او واسطة . اذ في هذا التجاوز للأدراك الحسي المباشر او بمعنى آخر ، في حركة الانسراح هذه ، الى ما وراء ما هو معطى مباشرة ، يكمن وجود اللوحة الامتالية الخاص من حيث انها لوحة ؟ انما هذا التمثيل لاثبات وجود اللوحة من حيث انها لوحة ، نناق - آن نفتر الى هذه الازمات - الى ان نجعل من اللوحة اللامتالية اي شيء الا ان تكون لوحة .

واننا - ولا شك - سوف نرذل هذه النتيجة . واذ ذاك ، علينا ان نرذل ايضاً الفرضية التي اودت بنا الى هذه النتيجة واقصد بها : فرضية تسمة اللوحة اللامتالية لوحة « حسية » . وبوصولنا الى هذا المأخذ ، ننفذ الى ان الحل يتطلب ان تشرك في الموضوع كيفية الوجود النومي للعمل الفني على الاطلاق .

لنرجع الى التحديد المعروف الذي بدأنا به . فنجد ان النسبة «حسي» لا تشملها بكامله لان الالوان التي تغطي المساحة السطحية ، قد وضعت عليها وكأنها فوق ذلك قد التأتمت تبعاً لتنسيق ما . الامر الذي يسلفنا الى ان نتساءل . وبمعد ، أليس هذا التنسيق هو الذي يبرأ لوحة من مساحة سطحية بسيطة منقطعة بالالوان ؟

لو لم يكن ذلك . فلم لا نسمي كل « مساحة ملونه » لوحة ؟ ان نسق

الالوان هذا ، هو الذي يوجد اللوحة ويعطيها تنسيقاً معيناً .

وتتصور المسألة الآن ، الى ان نمين هذا النسق ، وان نجلسي من الموجب فيه ، كي يقدر على خلق لوحة من المساحة الملونة . وبياناً لذلك اقول فأقرر ، بأنه يجب ان يكون ثمة توافق بين الالوان ، او بوجه اعم ، بين جميع العناصر التي تغطي المساحة السطحية . اذ بفضل هذا التوافق - الشامل - وبفضله فحسب - يتسنى للمساحة الملونة ان تصبح لوحة . الا انه مع ذلك ، تقرير قد ينفرج عن سؤال : انظرن ان هذا التوافق في المساحة الملونة ، يكفي حتى يجعل منها لوحة ؟ وتوصلا الى ملحظ مقول . ارغب في علاج ما يوجه عادة من نقد ، الى فن التصوير التجريدي ، أو على الاصح ، في علاج ما يثار بشكل اعتراض على امكاليته بالذات ينحصر في هذا الاستنتاج : اذا كان قيام اللوحة التجريدية يؤول الى توافق في الخطوط والالوان ، فما الذي يميزها اذن من اي « زخرف » Décor بسيط ، لما كان هذا الاخير يستلزم ايضاً نوعاً من التوافق مثله مثل فن التصوير ؟ وقصاري القول ، ان اعتبار فن التصوير من ناحيته الزخرفية فقط ، يبعد التجريد عن دائرته ، كما يبعد كذلك ، ترك الجهة الاخرى منه واعني بها : الجهة الامتالية .

ان هذا الاعتراض - ولنلم ذلك - الموجه ضد امكانية التجريد كما هو . اي ضد امكانية رسم يستطيع ان يظل « تصويرياً » على الرغم من لامتاليته . هو من شغل اتباع متعصبين للتصوير الامتالي . وبما يزيد في الطين بلة ، ان بعض اتباع التجريد ، يرضون احياناً ان يسندوا الزخرفة الى العناصر او الظواهر اللامتالية في اللوحة ، دون ما بادرة شك بانهم يحكون بذلك لاختصاصهم . اخذاً بان هذه العناصر الزخرفية هي التي تستقر وحدها في اللوحة التجريدية . اما والحالة هذه ، فعلينا ان نعرف اذا ما كان اللامتال هو الذي يميز اللوحة عن ان تكون حبيقة لوحة ، ويقضي عليها بأن لا تكون ابعد من زخرف .

واننا اذ نسلم - ولم لا ، والآثار امامنا - بأن اللوحة التجريدية هي في الواقع قادرة ان تتلبس صفه لوحة ، نعرض - تمكناً من معرفة ذلك - الى البحث عن فرق مبدئي بين الزخرفة والتصويرية على الاطلاق . لهذا الفرق بين الزخرف واللوحة - وكلاهما من المساحات المنقطعة بالالوان يعود :

١ - الى طبيعة هذه الالوان بالذات : فالالوان في الزخرف وجدت لكي تحمي المساحة ، بينما وجدت المساحة في اللوحة كي تكون حبة بالالوان .

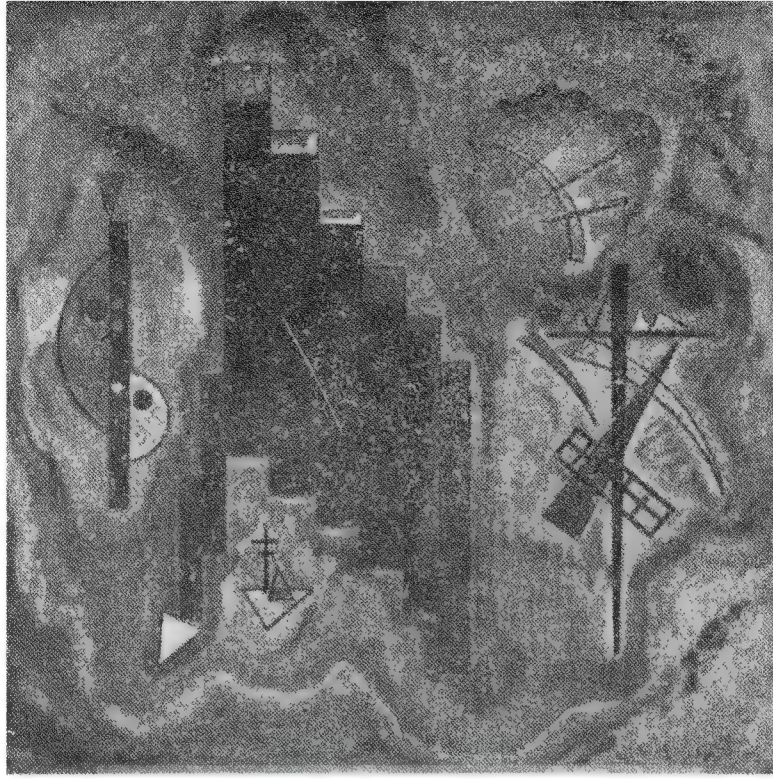
٢ - الى غياب او وجود « تعضية مستقلة » Organisation Autonome للالوان تنزع الى فصلها عن المساحة ، بمد اخفاء هذه الاخيرة ، واحلال الالوان في ذاتها بالذات .

میزتان تمهدان التصويرية كاعمق ما يكون التحديد . اي تعدادان مركبا المنصري الذي يميزها ، واعني به : مركب الامتال واللامتال . على اننا ، زيادة في اظهار الاختلاف بين التجريد والزخرف ، سنحاول بطريقة عكسية ، بنية الفصل النهائي . ان تقرب الاول ولو جزئياً من الامتالية .

سبق وسلفنا بأن وجود تعضية مستقلة ، مما يعيد التصويرية في عنصرها اثنيها . فكون اللوحة من هذا العنصر او ذاك ، لا يمننا من التثبت في الحاليين ، من وجود مثل هذه التعضية ، وما يتبعها من عوامل مباشرة . وعليه ، فاذا انفصلت الالوان عن مساحة السطح ، واندمجت في ذاتها ،

يجب أن نعلم أننا نجد أنفسنا أمام مشهد . شيء ما يلح في اللوحة وكأنه غير اللوحة نفسها ، إذا كنا نفهم باللوحة المساحة المرسومة كما هي : مساحة سطح القماش مع الألوان التي تغطيها : فهذا الشيء الموضح يطل علينا على أن هذه اللوحة تقدم لنا مشهد شيء أو مشهداً فحسب ، وبما أن ذلك مرتبط بوجود تعضية مستقلة للألوان نقدر أن نقول أن هذه تلك تعضية مشهدية ، فاللوحة الحقيقية ليست في رؤيتها المباشرة ، غير مشهد من عمل التعضية .

تعريفات ، من السهل أن نشرح بها اللوحة الامتثالية أن لم تكن قد شرحناها مسبقاً خلال بحثنا عن تحديد للامتثال . ويكفي لهذا ، أن نكمل الفكر العامة التي اخذنا بها من قبل ، بالفكر التي قبلنا بها من بعد .



نحو الاسفل - لكاندانسكي

اللوحة بالمعنى الدقيق . وثانيهما ، يجب أن لا يكون هذا المشهد بمتلاً يعني أن لا يوضع في اللوحة وكأنه خارج اللوحة أو قابل الوجود بعزل عنها . بل بالعكس ، يجب أن يدخل فيها دخولاً محضاً أو أن لا يؤلف معها غير عنصر واحد (بسيط) . إذا أخشى أن يستخلص من هذا ، أن الألوان التي تغطي مساحة السطح سوف تدرك حاسياً كما هي . وإذا ذاك - وهنا النقطة الرئيسية - لن نحصل لا على مشهد بمتل

ولا على مشهد مجرد لأننا نكون في حضرة زخرف لا في حضرة لوحة . لذلك يجب على التعضية أن تستمر في افساح المجال لمشهد ، في الوقت الذي يغيب فيه الالتباس المميز للتعضية الامتثالية . مما يستلزم بالضرورة ، أن لا تكون هذه التعضية قد وجدت جاهزة في الخارج ، ثم نقلت فقط الى المساحة المرسومة ، بل أن تكون قد صنعت في اللوحة ذاتاً ، بمعنى أن يأتي المشهد الذي تثيره ، حاملاً في داخله العلامات المميزة لمشهد ماثر بكليته ، مشهد ماثل لا بمتل ، يتأقظ في الصفاء نسبياً من صفاء . فهذا الصفاء المشهدي ، إنما هو خاصة فعالة للتجريد لا موجب فرضي منقطع اليه . وهو بعد ، راجع الى توافق لوني له ماديته ، لخلوه من كل مادية أصلية أو مباشرة أي مكتسبة من الخارج .

وجه الخلاف : أن اللون في المحسوسات خارج اللوحة ليس - في الحقيقة - « ظاهرة دون واقع » أو « عرضاً » منفصلاً عن كل « جوهر » ، بل هو مادة هذه المحسوسات فوق انه لونها ، أو بالاحرى ، أن اتحاد الكلي بالمادة ، الى درجة انه لا يمكن تمييزه منها ، جعله ينغمس بالفعل في المادية . لذا فهو يدخل بنقله امتثالياً الى اللوحة ماديته الخاصة ، لا

أن فكرة المحسوس الممتثل متصل - بادىء ذي بدء - بفكرة المشهد ، إذا ما اعتبرنا أن المحسوس لا يظهر تقريرياً بحد ذاته ، بل كعنصر من مجموع محسوسات أخرى ، تكله اليها علاقات موزعة في داخل « كل » بين جزء وجزء ، حتى انه لا يستغنى عن انفراد ، لا متنازع انفصاله عن وسط أوجوه . يفيدنا ذلك ، أن المحسوس الممتثل الحقيقي لا يقصد به « الشيء » بالمعنى المبتدل ، بل المشهد العام الذي يظهر في اللوحة ، وكأنه خارج اللوحة ، بسبب تعضيته التي جاءت من الخارج فأعطته وجوداً مستقلاً قابل الوجود . وهكذا نجد أننا بلجونا الى الامتثال لم نعط مثلاً وحسب ، بل تركيزاً لنوع من مركب التصويرية قد ينتهي بنا الى مقابله بالنوع الآخر الذي يشاركه في العام ، وأن كان ينفي جميع خصائصه المميزة .

ومن وجهة هذا النظر ، يتكشف اللامتثال (النوع الآخر من مركب التصويرية) عن موجبين : أولهما ، أن على التعضية المستقلة للألوان التي تقدر وحدها أن تفرق اللوحة التجريدية عن الزخرف ، أن تحدد الوجود لمشهد . ليس فقط ، أن تكون المساحة المرسومة مدركة حاسياً ، وإنما يجب أن يلح في داخلها شيء ما ، أو بتعبير آخر يجب أن تحتفي مساحة السطح ، وأن تتداخل الألوان في ذاتها كمشهد ، كي تكون

دون ماديته . اما ان يملك اللون - بالعكس - تعضية مستقلة ، قد اكتسبها داخل نطاق العنصر الملون ، وان يملك ايضاً بالمعية امكاناً زخرفياً خاصاً للون الصافي بداعي التوافق ، امكاناً يحدد تكامله بمادية الشيء المزخرف ، فذلك بما يستحيل حدوده ، او نذهب الى ابعد من ذلك فنقول ، ان اللون عندئذ قد يكتسب بنوع ايجابي مادية ، ومادية صافية لا تنتسب الى شيء ، لان التباين - في آخر الحساب - بين اللون الامتثالي واللون التجريدي ، يتعقد لغياب الاستناد الامتثالي الى اي شيء غير ذاته . لون ملوح لا لون مدرك ، ذاك هو اللون التجريدي الذي يطالعنا كلون صاف كلون للشيء ، ان لم يكن كلون لمشهد هو بعد ذاته مشهد للشيء .

على ان اللون بعد ذاك ، ليس غير عنصر من العناصر التي تعمل في اللوحة . فعلينا اذن ، اذا ما كنا نرغب في ان نفهم جميع مظاهر الصفاء التجريدي ، ان نحدد صيرورة كل من العناصر الاخرى في حال تجاوزنا من الامتثال الى التجريد ولكننا سوف نقصر على تبيان خاصيتها فقط ، من غير ما اسهب في حالتها المتقلة للصفاء التجريدي ، لاقتناعنا بان هذه الحالات لا يمكن ان تختلف عما هي عليه في اللون .

ولبدأ باللوحة الامتثالية ، فنجد انها تقدم لنا اول ما تقدم عنصرين يشتركان مع اللون في ادخال مباشر للحسية ، يركب المحنوي الحسي للشهد ، هما « المقادير الصبغية والخطوط » Les Valeurs et les lignes . فالمقادير الصبغية - وهذا ما يميزها من الالوان بمعناها الدقيق - تتعلق بالتغيرات القائمة بين النور والظل . فاذا كانت الالوان في ذاتها ، ذات تشبع متساو ، يضرب اما الى السطوع واما الى العتمة -- مثلاً الاصفر هو اسطع من الازرق - فانها كذلك قد تصبح ذات مقادير صبغية متساوية دون ان يتغير شكل الصبغ . وما عليك الا ان تمزجها بالابيض او الاسود حتى تخرج شرعاً مع هواك . اما العنصر الخطي فيقول من « حركة » التابع النظري . لان الخطوط على وجه الدقيق ، ليست غير حدود بين الدوائر اللونية أو المقادير الصبغية المختلفة ، حدود تدرجت الى خطوط بفضل النظر المتتابع لها ، وهذا يعني ان الحسية الداخلة في العنصر الخطي هي حركية (دينامية) اكثر مما هي نظرية .. وكما ان الالوان والمقادير الصبغية تمثل الوان الاشياء واضاءتها . فالخطوط ايضاً تمثل الاشكال مع العلم بان الشكل هنا ، مأخوذ بمعنى حدود هيئة الشيء . لان الخطوط لا توجد في الطبيعة ، وانما هي من عمل النظر الذي يؤلفها اثناء تتبعه الحدود بين مختلف المقادير الصبغية والالوان ، واثناء اقتطاعه شكلاً من مشهد ليس هو في آخر الامر غير تلك الخطوط بعينها . ولكن هذه الخاصيات التي تقوم بادخال حاسية خاصة في العناصر المذكورة ، لا تفرد وحدها بجرنا الى هذا التحليل . فهناك عنصر آخر يقابلها جميعاً ، وان كان في ذاته لا يملك اية حاسية او لا يقدر ان يساهم كمعصر ، الا عن طريق هذه الحاسية . واقصد به : المسافة من حيث انها عنصر مكاني فقط . سوى

المادية المباشرة للون المدرك حاسياً ، وانما المادية غير المباشرة للون الملموح ، بينما هو (اي اللون) في التجريد لا يدخل في اللوحة اية مادية لاي محسوس يمثل ، موضوع فيها وكأنه معطى من الخارج . وهذا ما يحملنا على ان نعين له مادية عينية ، بما ان الظاهر يشير الى مثل هذه المادية التي - وان اختلفت عن الاولى - تنبزل معها في نفس النسق . مادية نعرفها عادة بالصفاء لانها هي في ذاتها صفاء . اما تلقي هذه المادية فهو من زعميات التعضية المشهية التي تنتفض في عصبها والتي لولاها لما كانت اللوحة التجريدية لوحة ، بل كانت زخرفاً ، اذ ان اللون الزخرفي كذلك ، يستمكن من الصفاء مثلاً يستمكن من التوافق والموضوعية او المادية ، ولكن ما يخلفه عند هذه المساف ، هو ان ماديته لا تفرق عن مادية الشيء في شيء . فالتعضية عنده ، منفصلة على تعضية ذلك الشيء . نقدر ان نقول : ان اللون الزخرفي هو لون المادة المزخرفة عينها : فاذا جاء صافياً ، استأثر بذلك وحده

الى المُشْتَرَكِينَ الكِرَامِ فِي لِسَانِ الْعَرَبِ الطبعة الممتازة

يسرّ داري صادر في بيروت ان تحيط
المشتركين علماً بأنّها قد عزمنا ، بعودة الله سبحانه ،
على انجاز طبع لسان العرب في مدة لا تتجاوز العشرة
الاشهر ، بعد ان اتمت لجنة العلماء والكفّة على تحقيق
هذا المعجم الذي يعد مرجعاً اُميراً لعلماء اللغة العربيّة
وآداة لها تحقيقاً يزيل ما فيه من غمط طبيعي وتحرّيف
وتصحيف ، وبعد ان وصلت المعدات الحديثة التي
استحصلت خصوصاً للقيام بهذا العمل الشاق ، وهي
ترجم من الذين لم يقنوا بعد هذا المعجم ان يباركوا الى
المحصل على اجرائه الاطّاع التي اوشكت ان تنفذ ومن
المستعصم بإعادة طبعها في الوقت الحاضر لأن الإهتمام بطبع
ما بقي من الاجزاء يحول دونه ذلك .

نلمح مشهد الاضاءة . واما الخط التجريدي فيبدو منعقاً من كل قسر موضوعي لانه وجد في ذاته كحركة وكحركة صافية . واما المسافة التجريدية فتظهر كمسافة لمشهد لها عمقها ولكن عمقها الصافي غير الممثل ، لانه لم يجيء من الخارج نتيجة الامتداد .

بعد تحليل هذه العناصر ، نرى الى ان اللوحة الامتثالية لا تكتفي بمجموعة من الالوان والخطوط والمقادير الصبغية والنسب المكانية ، بل تتميز بأشكال تتعلق بوجود المحسوسات الممثلة . وان اللوحة التجريدية لا تظهر فقط كمساحة سطحية مغطاة بالالوان بل ايضاً كمشهد صاف يتكشف عن ذاته وكأنه غير منفصل عن ذاته . وهذا ما يفسر قولنا في اول الامر : ان التجريد هو قبل كل شيء اللامتثال في التصوير : تحديد برغم من سلبيته لم يستهدف يوماً للدحض والاهمال . على اننا نقدر مع ذلك ان نتعرف الى صلة تعاط ايجابي بين الامتثال والتجريد . فهما بالاختصار نوعان منحدران من جنس واحد هو التصوير الذي عرفناه سابقاً بوجود تعضية مستقلة للالوان تميزه من الزخرفة مع قدرتها على إثارة مشهد . وعليه فاللوحة تكون امتثالية عندما تمثل محسوساً مشاهداً ، وتكون تجريدية عندما يسقط ذلك المحسوس المشاهد . ولكنه اسقاط - ويجب ان نلاحظ ذلك - تستمر بعده اللوحة التجريدية على اظهار محسوس مشاهد ، ليس بينه وبين الاول من اختلاف الا في عدم نقله الى اللوحة وكأنه معطى من الخارج .



ترجمة وتلخيص

هـ . صعب الخوري

واخيراً اظن في الامكان ان نحدد التجريد بأنه امتثالي بالذات . وبذلك ننتهي الى نعت ايجابي لا سلبي ، يسمح لنا من بعد ان نقول : ان التجريد هو الامتثال بالذات في التصوير .

انه من الصعب ان نوضح هذا العنصر المكاني كعنصر مستقل نسبياً . وذلك اولاً لانه كالعنصر الخطي لا يجوي في ذاته اي شيء مرئي . ومما يزيد في الصعوبة . اننا لن نفع على اية حاسبة - حتى لا نظرية - غير قابلة للمساهمة . فنحن اذا ما اسقطنا الالوان والخطوط والحركة الخطية ، نسقط بذلك فقط امكانية المسافة بالذات . نعم هناك ولا شك مسافة المساحة السطحية التي تبقى على الرغم من هذا الاسقاط ، ولكنها في الحقيقة ليست غير افتراضية ، على الرسام - كي يصنع مسافة اللوحة - ان يحددها بدقة بواسطة الالوان والخطوط والمقادير الصبغية . ثم ان هذه الصعوبة قد تتفاقم اذا ما لحظنا الى ان الالوان والخطوط والمقادير الصبغية تتطلب لتشكيلها الخاص ، مسافة كي تتمدد فيها وتنتشر . الا ان المسافة حتى ولو جاءت محدودة - لا يمكن ان تعرف لا بالالوان ولا بالخطوط ولا بالمقادير . لان هذه الاخيرة قد يمكن ان تختل مع بقائها على حالها مسافات مختلفة او ان تكون مختلفة تحتل نفس المساحة . وهي لا تعرف بالخط لان الخط في الاساس حركة بينا هي سكون . والتناقض بينها اشبه ما يكون بالتناقض بين التعادلية والحركة . انما نقدر ان نقول فوق ذلك ، ان المسافة حركة لا متحركة . لانه اذا كان من الضروري ان يكون هناك مسافة نجول فيها على الاقل فكرياً ، فليس امامنا من مجال ممكن الا في المسافة . وهذا يستلزم قبل كل شيء ، نوعاً من « التحديق » على المجالات الممكنة ، مثلاً يستلزم برهنة تصويرية عن قابلية هذه المجالات الممكنة ، مثلاً يستلزم برهنة تصويرية عن قابلية هذه المجالات للانعكاس . لنوازن مثلاً بين طريقتين ممكنتين لادراك شكل ما . فنحن اذا ما اجلنا النظر في ذلك الشكل او بما اننا نجعل النظر فيه فهو حركة اي خط . اما اذا حاولنا بالعمس ان ندرك ذلك الشكل دفعة واحدة عاكسين عليه حركة النظر مع التثبت من انه كائن في تلك الحركة المعكوسة . فهو ليس عندئذ خطأ بل « نسبة مكانية » Relation Spatiale . وقصارى القول . ان الحركية الخطية تفقد حركتها اما تصبح قابلة للانعكاس فتتحول الى واسطة بسيطة لتعيين المسافة المفترقة هي ايضاً الى الحركة بالتحديد .

ان الاستعمال الامتثالي للنسب المكانية هذه ، جد معروف بانطوائه في كلمة « المنظور » Perspective فسواء كان المنظور الجوي ام المنظور الخطي ، فالالوان والخطوط والمقادير الصبغية لا تدخل الا كوسائط لتظهر على اللوحة - يعني لتمثل المسافة الحقيقية التي تحتلها المحسوسات . مما يفيد ان على المسافة في الامتثال ان تمتد وراء اللوحة .

ولنأت الآن الى اللوحة اللامتثالية . فنجد انها تحوز على هذه العناصر ، ولكن طبعاً في شكلها الصافي لا الامتثالي . فالمقادير الصبغية التجريدية لا تقتصر على الفروق بين الضوء والعتمة في المساحة السطحية ، او على احياء زخرفي بسيط لهذه المساحة ، بل تخطو الى إثارة اشراق صاف صفاء المادية الصافية للون فبدل ان نلمح في اللوحة التجريدية إضاءة المشهد

عَوْدَة

بقلم جھان غراوي عوف

[الاسطورة]

تقول اسطورة برتغالية حديثة ، ان احدى فتياتها الحسان الساحرات الانوثة ، واسمها « بيلا » ، كانت على قسط وافر من الذكاء والزناة وحب العلم ، وانها تربت على المزايا الكريمة كما تربت على الاعجاب البالغ بابيها النبيل الخلق ، حتى غدت لا تجد بين طلابها الكثير من تعجب به مثالياتها المفرطة الشفوفة ، كما تعجب بالأب الاغوذجي الاخلاق .

ودرجت بها السن فلم يمد من سبيل امامها الا ان تختار لها من اولئك الراغبين فيها زوجاً ملائماً تعيش في كنفه مطمئنة النفس موفورة الكرامة . فاختارت منهم من هو اشبه بابيها صفات ، واكثرهم وفاء لها ، واقرهم الى مفاهيمها عن الحياة الزوجية ، رغم صدها اياه امداً ليس بالقصير وتفاضيا عن مبادله شعوره .

وكانت ذات صوت ساحر ، والمام ألمي بفن الغناء ، يستويها فيه ابتكاراته الفنية اكثر مما يأخذها منه جمال النغم ، وحسن الاداء .

وفي ليلة مشرقة دعا « بيلا » وجيه من وجهاء البلدة مع من دعا ، لاحياء تلك الليلة بين الخمائل ، والنسبات الرطاب والانغام المراح ، احتفاء باباب ابنه الوحيد من سفرة طال امدها الى وطنه واهله .

وغنى المجتمعون ورقصوا طويلاً ، وضجت جنائن القصر بالطرب ، وضافت على رحبها بالمرح الصاخب والضحكات المتعالية .

وجاء الشاب المحتفى به ، واسم « بيرتو » ليختتم الحفلة باغنية كان قد احبها من جملة ما احب في غربته الطويلة ، وطبعها بيلمسه الانيق كشأنه في كل اموره . ووقف بين الجموع متلفاً بالإشارة اليهم كي يسكتوا ، وقد احاط به لفيف من العذارى المعجبات ، يضاحكنه ويسامرنه ، حتى غدون بقدودهن المشوقة ، وشباهن الفسائي ، وشموههن المسترسل على الاكتاف ، كأنهن ومضات شفاقة من النور في جبهة ليلة من ليالي الشتاء القارسة .

وغنى الفتى ببضطة ملأت احلام الموجددين بالجمال ، واشبع كلماته امانى قلبه وسعر الحانه ، وهو يتمشى بخطوات موقعة خفيفة بين تلك الجموع متنداً متريثاً ، منشداً لكل حلوة مقطعا من اغنيته المنجحة ذات النغم الحزين ، والمعاني المتكررة ، فاسترعى انتباه الجميع ، وراى على المكان سكون رائع .

وقادته خطاه الراقصة ، او اغنيته الحاملة ، او عيناها النفاذتان الى ... تلك الواقفة بعيداً في زحمة من لداتها تنظر اليه بذهول وحيرة ، وقد فطرت فاها . وعلقت نظراتها بنظراته متسائلة مستفهمة باحثة ، لا يكاد يرف لها جفن او تصدر عنها نأمة .

لقد كانت « بيلا » الفاتنة .

وبنشوع بليغ ألقى « بيرتو » اليها ببقية اغنيته ، وكأنما قد نفث بين يديها جملة نفسه ، ومنتهى امانيه ، او كأن خيالاً بعيداً اخذ يرود اغلفه اجفانه فاطبق عينه - في المقطع الاخير من اغنيته - على حلم شيق ليفتحها متوسلاً مستفهماً .. على انه لم يتلق من عينيها

الشخصيتين اليه جواباً مطمئناً .

وتقدم منها رقيقاً ، وبوشوشة فيها انفاسه المتلاحقة ، وجاها ان تفني لهم اغنية ، لانها كما يبدو ، تفهم الكثير في فن الغناء ...

وابتسمت له « بيلا » كما لم تبسم ابداً ، ابتسامة فيها العطش الملح للم تلك المثالية الصماء - مثالياتها - التي اخطأتها المقادير فلم تفتحها حتى ولا بالرذاذ ... وقالت له وعيناها تتمليان قسامة الوضئ ، واذاها ما زالتا ترجعان صدى اغنيته المعبرة التي لا تعلم اني سمعتها وانى طال سماعها لها ...

فالت له متاجلجة ثم واثقة : اجل سأغني ... وطويلاً جداً ... ولكن بيني وبين نفسي وحسب .

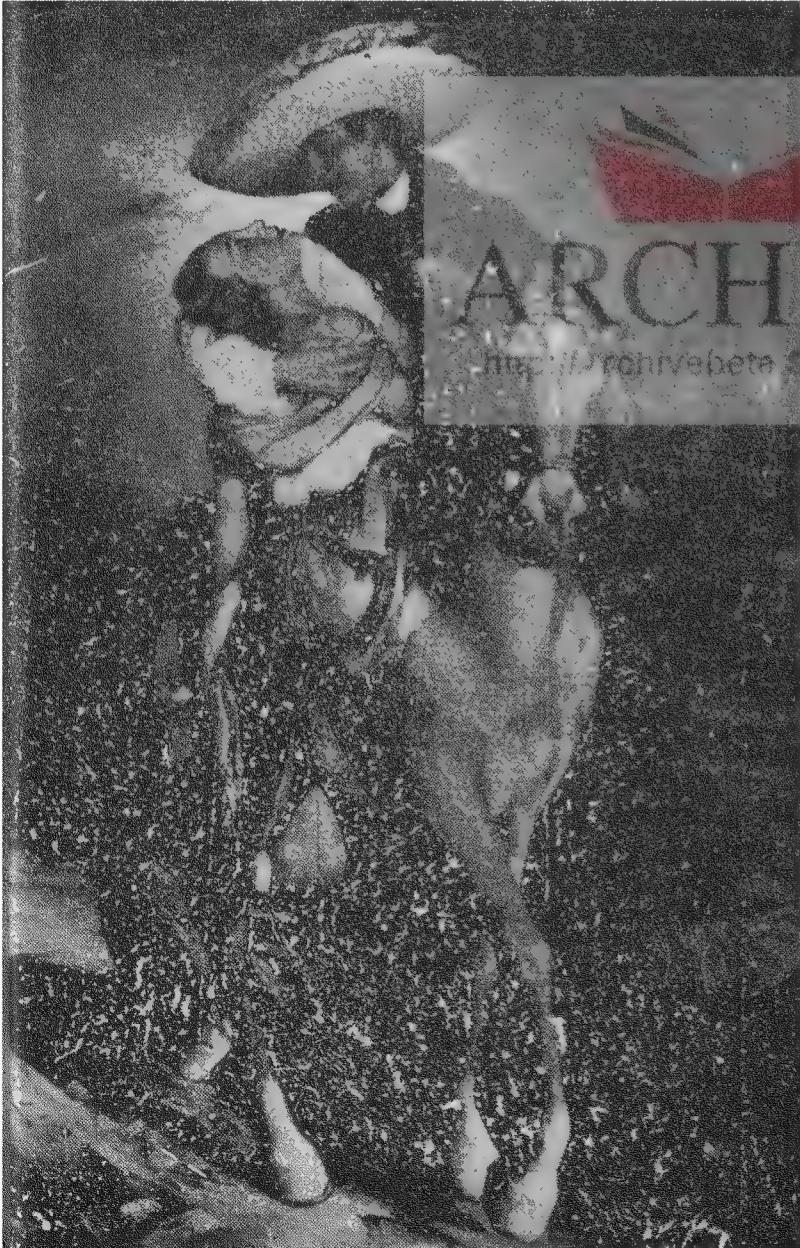
ورأته ينسل متوارياً ، وينيب طويلاً ...

وانفض عقد المدعوين . وسارت فئاتنا مع صويجباتها ساهمة مفكرة ...

وفي الطريق ، طريق العودة الى بيتها المنزول الى جانب الغابة ، لمحتة قادمها نحوها من بعيد ، وقد امتطى ظفر جواد اشقر والثف بوشاح احمر فضفاض ، وقد بدت قبعة الواسعة المستديرة ، تأتلق تحت القمر ، وتداعبها النسبات الجالحة .

واقترب منها حتى رأت وجهه بتقاطيعه النيلة وقد اخذ ستماً خاصاً لا يبعد ان يكون هو بالذات سميت ابيها اذا ما سمع على المجاز عمل ما .

وقال لها مبتسماً وهو ينتشلها برشاقة اصيلة ليضمها امامه على الجواد الاشقر :



- باستغني اغنيته الرائدة معي.. والى الابد.
وفي اليوم الذي تلا تلك الليلة الليلية تحدث
قوم فيما بينهم ... وقال قائل منهم : انه رأى
في الليلة الماضية عجباً ... لقد رأى فارساً من
فرسان الجان المبالغة يختطف الحساء « بيلا »
ويجري بها ، كالسهم ، في طريق لا عهد له بها
من قبل ... وقاطعه قائل آخر مكذباً مسفهاً ...
بل رأيتها انا بعيني رأسي هاتين تأوي الى بيتها
كما تأوي اليه في كل امسية ساهرة .

وذهب بعض المستطلعين في الدقيقة نفسها الى
بيت « بيلا » فوجدوها على الشرفة المطلة ، مع
زوجها وولدها الصغير يسقون الزهور ، وقد
بدت السعادة على وجوههم جميعاً طافية مزهوة .
واسقط في يد القائل الاول ، وشهد له
الموجودون بانه لم يكن ملوماً فهو من غير
ريب قد حلم حلماً مزعجاً .

اما الذي لم يقل في هذا الامر شيئاً ، وعنده
الخبر اليقين ، فهو هذه الغابة القرية التي شهدت
وحدها الحقيقة كما هي ... والتي سمعت وحدها
من بعد الاغنية الفريدة التي غنتها بيلا للاغصان
والانسام ، والنجوم والسكران ، والوحدة
والوفاء ... والتي ما زالت الى اليوم تتجاوب
اصداؤها الخنون كلما عصفت الريح ، واعولت
عناصر الطبيعة ، كما تجاوبت يوماً مثاليتهما الرفيعة
مع حقائق المبادئ الزوجية المقدسة .

[الاغنية]

= اجل سأعني ، ولكن .. بيني وبين نفسي =
اذا كرأت

ايها الغريب الراحل ..
حينما كنا على ظهرك جوادك الاشقر
وقد امسكت يداي بيديك الرحيمتين

في غير كلفة ولا وجل ،
ودون وعي ، ولا تفكير
تمسكت بالأصابع وتنشبت

كأنما كانتا تضمان بينهما الزمان والمكان بدقاتهما
فتضمان شبعك ...

اجل ... شبعك الفائم

الذي علمت انه لن يكون لي - بعد -

الا مجرد شبح وحسب

شبح رأيته منذ طفولتي الاولى

في هيكل ابي النبيل

وجهدت كي احتفظ به بكل قواي الخيرة

فاسقط في يدي

وتعثرت بخطاي

على غير هدى ، وبدون طائل

والجواد الاشقر

يجد بنا السير حثيثاً

ضارباً الحصى بقوامه القوية

عائناً بالحشايش المنددة

يجد بنا السير الى ما لا نهاية

كما كان يحيل البنا آنذاك

في تلك الهدأة الوستانة من الليل

تلك الهدأة التي نامت على انعامك الحلوة المهددة

وقد تجاوبت في اعماق نفسي تجاوباً سحياً طافراً

خلتها كأنما تملو لي مترفة

على اجنحتها المفضلة الاطراف

لتصل لي الى الملاء الاعلى

بعد ان تترك جسمي الضاوي وديمة على الارض

ثم تمر بالقمر

الذي ما زال ينصت بعمق لرجع انعامك تلك

لتسأل : هل اسابت الحانك في هذا السحر المموه

ام انها كانت من الحاطتين ؟

وسميتك تناجيني - وانت تتكلم دون انقطاع -

باحب الاسماء على قاي وانداها

وافعلها في نفسي وفي سمعي

فانصت طويلاً جداً ..

ثم انكسرت موقفي منك ، فانكسرت نفسي

مرة ، ومرة ، ومرة

ثم انكسرتك على نفسي ... فتحدية ، متأية

صدر حديثاً

فتى غفار

ملحمة شعرية تصور

حياة ابي ذر الغفاري

اول اشتراك في الاسلام

للشاعر السوري الاستاذ

سليمان العيسى

دار العلم للملايين

ثم .. تنكسرت لصفات ابي التي طالما قدستها
تلك الصفات التي سرعان ما اجتذبتني الى استطلاعك
ويا هول ما بدا لي منها

لقد بدت لي ارادته الغلابة ستاراً لاشياء

يكتبها في قرارة نفسه

وسباحة خلقه انتقاماً من قيم الآخرين

وشموخه الصارخ ، عجرة وتكبراً

ولطفه الواغر ، مدهانة ومواربة

ورفاؤه البالغ ، هبة ومنة

ورحمته ورأفته ، غلابة بها بعض النفوس المريضة

وتطلعت اليك .. والى نفسي ، فاذا لي :

مرتاعة .. لحفي .. متمرمة .

وقلت منك مرة اخرى : ما شأني معك

ايها الغريب !

وما شأنيك ؟

واحسنت بدوار في رأسي غشيني منه ما غشيني

ودارت معه دنياي .. بما فيها

الى ان استقرت ناطقة في قلعتي الساهمين

المتطلعين اليك باستفهام وضراعة

ولكنك شددت علي يدي لنقول لي :

الذا لا تجاوبين !

احب ان اسمع نغم صوتك الابع

وعندئذ فقط ، اغمضت عيني على حلم رائع

حلم لم تكن انت فيه .. ولا انا

انما كان زوجي الطيب النبيل ، كان في هذا

السؤال الذي كثيراً ما يوجه الي

ليجني على الكلام .. وعلى الابتسام

وكان من ورائه .. وجه طفل غريب

يطل ويختفي مداعباً

يحملني على الضحك كأبيه

واغفى الحلم على اهدائي المسئلة

فدفوت بدوري على كنتفك ، دون وعي مني

ولا ارادة

ورحت في شبه سبات عميق

لم يكن لي يد في دفعه ، او مجانبته ..

كأنما هو كابوس من حديد

كان قد اثقله تلاطم افكاره المتشعبة

واحسنت برأسي الواهي يهوي الى الوراء

وسرعان ما هوى ساعدك ليدراً عني خططر

السقوط ، واللجام متمدود الى يدك

كدأبه منذ ركب الجواد

وجوادك الاصيل ، الذي يشبهك برزائته

يجد بنا السير حثيثاً ، لا يلوي على شيء

وشددتني اليك . ، وانت تمس في اذني
شوقك اللامع الملح الى .. قبله
ولكن سرعان ما افقت من ذهولي للتو
لأرفع ساعدك عن كتفي .
كما ارفع شيئاً مقدساً
وأخذها بين يدي . وانا اقم متوسلة اليك -
مهية بك :

- انك لن تفعل هذا ابداً . لانك - كما
قد خيل الي دائماً - ارفع من هذه الصغائر
وقلت في نفسي ،
ويك يا نفس ما اشد غباوتك
لقد تركت مثاليتي المسرفة تطعمه بطابع منها ..
حتى خلته ملكاً ، وليس مجرد انسان ..
ورأيتك تأخذ وضعا جديداً
ويأخذ وجهك طابعا صارماً
هذا الوجه ذو القسائم الوضاء
لقد تغلبت الارادة القوية على الصغائر حقاً
ولكنها لم تغلب لانها تعلم عليها وتنبو عنها
ولا لانها تكبر في قبمي الذاتية
بل لانها لم تجد في حقيقتي التجارب الطبيعي لها
فانكفأت لتتوارى وراء الاستار الخملية
وغدا الدوار الذي غشيتني حتى لاهبة
ما ليث ان تسربت الى يدي
فاذا بهما تلفجان يديك الباردتين .

وهناك عند آخر منمطف للطريق
بالقرب من منزلنا
اذا كر انت ! ايها الغريب الراحل ؟
كيف كنت حزينة ، ساهمة حتى الجود
وكيف رأأت الدموع مراراً في مقلتيك
فسحتها باصابعي المحرورة

وودت لو امسح عن جبينك جهته
بيننا انت .. تغلب على طفرة الانفعال
بصبر عجيب - وانهم صامت ..
اكانت تلك الدموع خالصة لي !

ولحي الروحاني الذي فقت عنه عبثاً في كيان
هذه الحياة ؟

وصدمت من اجله بافكاري ومبادئ !

ام هي دموع الخذلان حينما يصارع الرجل في
طبيعته العتية ؟

ام انها دموع الحرمان من الاخذ الحر ،
حينما يستطيع الرجل ان يأخذ ؟

لا ادري ... وباليقيني دريت

اذن لاعفيت نفسي من سماعها ، في مثل هذه
الاغاني الحزينة

واذن لجمعتهما ضللة عذبة ، تصاعد الى الله في
ارق المعاني واحلاها

في كل ساعة من ساعات الليل والنهار متجدة
خاشمة

واذن لا جهدت بكل قواي الحيرة
كي احتفظ بك ، مجرد شبح وحسب ...

فيا ايها الشبح الغائم
الذي مر لي مريماً مريماً
كأنها هو السحابة الزهراء
حاسباً انه سيهدم بلحظة واحدة
ما بنيت به نفسي عمري كله

هل كانت رحلتك معي متممة طريفة ؟
كما يأمل المحبون ان تكون ابداً !
كلا .. لم تكن لعمري كذلك .. بالنسبة اليك
ولو انها كانت

أجل ...

لما انت اغاني على شفتي

كما توت الزهور العطرة

حينما تلهجها شمس الظهيرة الفاتضة
فالانغام البكر المجنحة

ايها الراحل ، الغاضب الأنوف

الاثير لدي حتى الموت

لا تصاعد الا من شفتين مقدستين

لا تصهرهما نار التجربة ، لانها طاهرتان
ولا تفسلها دموع القلب ...

لانهما نقيتان ايتان

جهان غزاوي عوني

المخطوط الجوية العراقية

على متن طائرتها الجديدة طراز

فايكاروت

سافروا ..

خط بيروت - بغداد وبالعكس

مرات في الاسبوع
الجمعة - الاحد - الثلاثاء - الخميس



- من بيروت الى بغداد باساعتين فقط
- ومن بغداد الى طهران في ساعة ونصف
- ومن بغداد الى البحرين في ساعة ونصف
- ومن بغداد الى الكويت في ساعة ونصف

الوكلاء العموميون :

حتى اخوان

ساحة النجمة - تلفون ٢١٧٦٥

Sentimentality حتى ان البعض يذهب الى ان التصور الذي طرأ بعد ذلك على اسلوب بيكاسو انما كان قناعاً لستر هذا التمتع . ومهما يكن من امر فلا نكران في ان هذه الصور تنطق بالاحساسات الانسانية التي عرف بها بيكاسو في مطلع شبابه .

وقد تأثر بيكاسو في المرحلة الاولى من فنه باساليب الاساتذة الاسبانيين الكبار من امثال زرباران وكوبا وحتى فيلاسكيز ، كما تأثر ايضاً بالانطباعيين وما بعد الانطباعيين في فرنسا من امثال مانيه وديككا وتولوز لوترك . اما فن سيزان فلا يبدو له اثر في هذه المرحلة من فن بيكاسو ، واغلب الظن انه لم تتسن له رؤية صور سيزان في اية مجموعة قبل سنة ١٩٠٤ . ٣

وتسمى الفترة الواقعة بين سنتي ١٩٠٦ و ١٩٠٧ بالفترة الزنجية ، وهي الفترة التي ظهر فيها اثر الفن الزنجي في اعمال بيكاسو . ولكن هذا الاثر يكاد ان يضيع في خضم الاتجاهات الجديدة التي استهدفها بيكاسو ، وهي اتجاهات تقبل الى التجريد Abstractism .

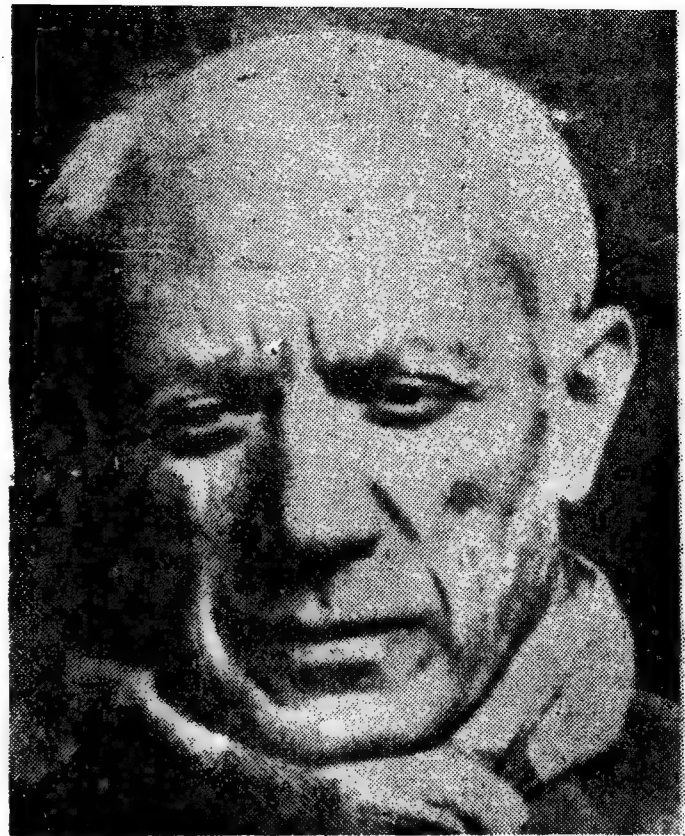
وتعتبر الصورة المشهورة المسماة « فتيات افينيون » نقطة تحول في فن بيكاسو . وقد قضى الفنان اشهرها طويلاً في رسم هذه الصورة الشاذة واقما في سنة ١٩٠٧ بعد تعديلات وتحويرات شتى . والصورة تمثل خمس فتيات عاريات في اوضاع مختلفة لهن اجسام مسطحة ومتشابهة الى حد كبير ولكن رأسي الفتيات في الجهة اليمنى من الصورة يختلفان اختلافاً كلياً عن رؤوس الفتيات الاخريات . وبالرغم من ان النقاد يرون في هذه الصورة اثرًا للفن الافريقي فان بيكاسو ينكر ذلك ويزعم انه لم يتعرف على الفن الزنجي الا في اواخر سنة ١٩٠٧ ، اي بعد اتمام الصورة ٤ .

ان هذه الصورة ، في مجموعها ، تعتبر اول صورة تكميلية - فان تخطيط الاشكال الطبيعية الى تصميات شبه تجريدية هو مظهر اساسي من مظاهر الاسلوب التكميلي . ولهذا فان الصورة تعتبر عملاً تجريبياً اكثر منها عملاً

المصدر السابق .

Picasso , Fifty of his art - Alfred H. Barr , Jr . ٤

فتيات افينيون



أسرته صوره فن بيكاسو شخصيته

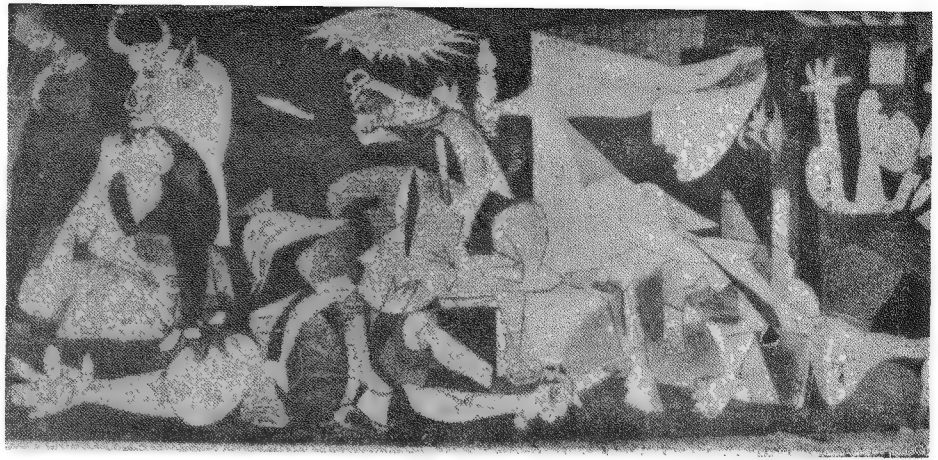
ولد بابلو بيكاسو في مالাকা في ٢٥ تشرين الاول من سنة ١٨٨١ . كان ابوه مدرساً للرسم فعمد الى تلقينه مبادئ الفن . وفي سنة ١٩٠٠ قام بيكاسو بسفرته الاولى الى باريس واقام هناك ، في السنة التالية ، معرضه الاول الذي حاز على نجاح مباشر . وفي سنة ١٩٠٤ اقام نهائياً في باريس .

وليس بيكاسو اول فنان يتخلى عن جنسيته ، ولكن الملاحظ ان الفنانين الذين يهجرون اوطانهم يتبنون روح الاوطان التي استقروا فيها وينجحون غالباً في التعبير عن هذا الروح بما عجز عنه المواطنون الاصليون اما بيكاسو فانه لم يصبح فرنسيا ولكنه تخلى عن اسبانيته وغدا مواطناً عالمياً - فناناً عالمياً ٢ .

وقد جرت العادة على التمييز بين « الفترة الزرقاء » التي استمرت الى سنة ١٩٠٤ و « الفترة القرمزية » التي استمرت الى سنة ١٩٠٦ ، ولكن هذا التمييز ، كما يوضح هربرت ريد ، ليس له من دلالة على الاسلوب او الشكل وانما هو مبني على اساس اللون الغالب الذي اتخذته الفنان في صوره . ويكاد يجمع النقاد على ان صور بيكاسو في هذه المرحلة من حياته الفنية تنطوي على شيء غير قليل من التمتع الماطفي

١ اعتمدنا في كتابة هذا المقال على مصادر متعددة واكتفينا بالاشارة الى بعضها .





كيرنيكا

ليس لها وجود . ولماذا الوم غير نفسي اذا لم استطع فهم ما ليس لي به معرفة .
ولم يقف بيكاسو عند حد التكبيرية وانما ظل يطور اساليبه ويضيف اليها الجديد من اكتشافاته في عالم التصوير . والملاحظ ان اهتمام بيكاسو بالشكل والاسلوب لم يقمده عن اهتمامه بالتعبير عن احساساته النبيلة وتصوير الالم الانساني والتنديد بالفظائع التي تسببها الحرب . ولا شك في ان صورة كيرنيكا Guernica تقف في مقدمة صور بيكاسو الانسانية .

ان هذه اللوحة التصويرية الخالدة التي انشاها بيكاسو في سنة ١٩٣٧ هي في الواقع صرخة اطلقها الفنان ضد قيام الطائرات الالمانية بتدمير بلدة كيرنيكا في اثناء الحرب الاهلية الاسبانية ، ولكن دلالتها لا تقتصر على هذا الحادث وانما تشمل جميع الفظائع التي ترتكب ضد الانسانية في اي زمان او مكان . فالثور في لوحة كيرنيكا لا يمثل الغاشية فقط وانما يمثل الوحشية والظلام بصورة عامة . وبالنظر الى كون الصورة رمزية فان المشاهد العادي يصعب عليه الالام بجميع دقائقها ، ولكن هذا لا يصح اعتباره عيباً فان ما فيها من مناظر الرعب والفظائع يكفي لاثارة احساس المشاهد ضد احوال الحرب . ففي الجهة اليمنى من اللوحة يرى المشاهد امرأة في حالة سقوطها من دار قد شتت فيها النار ، واخرى تندفع سريعا الى غير وجهة معلومة وقد تملكها الرعب . وفي الجهة اليسرى يرى المشاهد امرأة تنتحب وفي يدها طفل ميت ، وهناك جندي قد سقط صريحا وفي يده سيف مثلوم .

ان عبقرية بيكاسو امر مقرر من الجميع ، ومع ذلك فان الكثيرين يقفون مشدوهين امام تقلب هذا الفنان في الاسلوب . ولكن وراء هذا التقلب تكمن وحدة الشخصية البيكاسوية . ان المرء ليحس مع بيكاسو لونا من الوان القطة الانسانية الرفيعة تنفذ الى اعماق وجوده وتوسع مدى الرؤية لديه .

ادكار سر كريس المحامي

البصرة

صدر اليوم

هذا الجسد

في أخطر قضائيه

بحث علمي وصين سهل العبارة يتناول تشريح الاجهزة التناسلية لدى المرأة والرجل وعلاقتها الجنسية، وكذلك شؤون الحمل والولادة والصحة الجنسية . كما انه يشرح الشذوذ الجنسي ، والامراض الزهوية ويعالجها .

يطلب من مكتبة المعارف في بيروت

الشن ١٠٠ قـل

فنيا محضا ، ومن هنا اهميتها في تاريخ الفن الحديث ١ .
وقد مر بيكاسو بمراحل فنية متعددة ، نذكر منها المرحلة التي استعمل فيها الورق المصمغ papiers collés وهو ورق ملون يقص على هيئة تصميقات مختلفة ويلصق على اللوحة ويضاف عليه احيانا بعض التفاصيل بالزيت او القلم . وقد امتدت هذه المرحلة من ١٩١٣ الى ١٩١٥ ، عاد بعدها بيكاسو الى ممارسة الاسلوب الكلاسيكي الحديث ، ثم الى ممارسة اساليب مختلفة من تجريدية وغير تجريدية . ويقول بيكاسو في هذا الصدد انه لا توجد اشكال جامدة concrete واشكال تجريدية abstract من وجهة نظر الفن وانما توجد اشكال تتضمن قليلا او كثيرا اكاذيب مقنعة ، وان كون هذه الاكاذيب ضرورية لكياننا الروحي امر لا شك فيه ، لاننا عن طريقها نخلق التصور الجمالي للعالم . ويضيف بيكاسو انه لا يفهم لماذا يعطي الناس اهمية كبيرة لكلمة «البحث» في فن التصوير الحديث . ان التصوير لا علاقة له بالبحث وانما يتركز اهتمامه في الابداع ويقول ايضا : « ان من النعم التي يرمني بها النقاد ، تهمة ليس لها من مبرر على الاطلاق ، وهي ان روح البحث هو اهم عنصر في عملي . ان فكرة البحث قد دفعت بالتصوير الى هاوية الخطأ ، وان روح النقصي قد غمغمت افكار جميع الذين لا يدركون ادراكا صحيحا العناصر الابداعية والاساسية لفن الحديث ، فتتملكهم الرغبة في تصوير غير المنظور ، اي في تصوير ما لا يمكن تصويره ٣ » .

ان في مقدمة الانجازات التي حققها بيكاسو ، الاسلوب التكعيمي في النظر الى الاشياء . وهذا الاسلوب هو في الواقع تطوير سيزان الصلب الذي جاء كرد فعل ضد تغل الانطباعيين والتسبب الزخرفي عند المؤرخين Fauves . والفكرة الاساسية في الاسلوب التكعيمي هي النظر الى الاشياء من جهات متعددة وتصويرها على هذا الاساس مع المحافظة على جوهرها ، او بالاحرى مع ابراز جوهرها .
ويقول بيكاسو في حديث له نشر في مجلة « الفن » الاسبانية في ١٩٢٥ تحت عنوان « بيكاسو يتكلم » :

« ان التكعيمي لا يختلف في شيء عن اية مدرسة من مدارس الفن الاخرى ، فان المبادئ والعناصر مشتركة بينها جميعا . واما كون التكعيمي قد حالت لمدة طويلة دون فهم الناس لها ، فليس لهذا الامر من معنى . فانا شخصيا لا اعرف قراءة اللغة الانكليزية وليس للكتاب الانكليزي من قيمة عندي ، ولكن هذا لا يعني ان اللغة الانكليزية

١ المصدر السابق .

٢ Je ne cherche pas, je trouve .

٣ المصدر الاول .

مشكلات التعبير في الموسيقى الحديثة

— تمة المنشور على الصفحة ٢٦ —

ورمزها ككل موسيقى حقيقية . دون ان يخرجها هذا عما قد تتطلبه منها بعض الحالات من تعبير رقيق ، لا تضيق فيه عظمة مهمتها الاولى . ودون ان يفرقها في فضاء التجريد ، الذي لا يمكن ان تعيش فيه اي موسيقى شعبية .

وليس من موسيقى ، بلا شك ، لم يشعر ويدرك ، مثل بارتوك ، ان الهارموني السابقة على التكنيك العلمي ، انها تصل بين النغمة الشعبية واللغة الشعبية واللغة الموسيقية المعاصرة ، بين الفولكلور ومطالب الشعوب الموسيقية المعاصرة . وان اي موسيقى لم توفق . كموسيقاه . الى تحقيق التركيب بين الفولكلور والمذبة المصرية .

فالرومانسية كان ينبغي عليها ان تحطم طبيعة الغناء الفردي الشمي لتخضعه الى اللغة الموسيقية الأوروبية ، لمفهوم اللحن والايفاع الاجالي المنتظم . ولكن اللغة المعاصرة ، وهي اكثر ليونة واستعداداً ، يمكنها ان تؤلف مع هذا الغناء الفردي وحدة حية . ليس الفوس في الفولكلور ، من جهة ثانية ، تعني بالنسبة للمؤلف المصري تحرير نفسه ؟ فالفولكلور يطابق رغبته بالتجديد ، وسعيه نحو ايقاع وهارموني بدون عقبات . فا يتطلب الفولكلور منه ، يطلبه بارتوك سراً من نفسه .

وبينا كانت السلطات في بعض الدول تصدر اوامر للموسيقين بان ينهلوا من الشعب ، كان هؤلاء لا يجدون امامهم الا طريق تقليد موسيقى الشعب ، او الفرار الى وهم مادي ، لا يستنطق مطلقاً روح الشعب . وان التناقض المؤسف الذي نجده في موسيقى خاشدوريان مثلاً ينبني . عن فشل الامر . اذ بينما يجد المؤلف الحر ، مثل بارتوك ، ان مجال التحرر المطلق يوفره له الخلق الشمي فان الموسيقى المقسورة يلقى كل هذا الفل في موسيقى الشعب ، التي لن يستلهمها كما هي . بل كما يجب ان يكون عند شعب غير حر في وجدانه . ولكن الموسيقى انطلقت رغم كل القيود الخارجية ، وامتطاعت ان ترجع مشكلة الشعب . والموسيقى وحدها هي التي تبرهن عن مدى عمارة الشعب والفنان الذي يثله لوجوده وقضيته . ففي سكوت الموسيقى رمز لنوع المصيبة التي حلت بشعبها ، وفي فصاحتها فصاحة الحياة التي يمارسها الشعب .

فنحن اذن بمثابةنا لتطور الموسيقى انضح لنا ان الموسيقى ، في انتقالها من الكنيسة ، الى قصور النبلاء ، الى شخصية بيتهوفن ، الى الواقع الموهوم في الرومانسية ، الى الواقع الانساني المتمثل في الامة والقومية منظوراً اليهما من خلال زاوية خاصة هي الشعب ، قد اشارت الى تطور الذكر الانسانية عبر اجيال العاقرة ، والشعوب التي اخذت ترى النور شيئاً فشيئاً .

ولكن كان هناك تيار آخر اخذ طريقه ، اعتباراً من ليزت ، الى الواقع الانساني المجهم بأسلوب يختلف عن الاول . والذي كان ابرز شخصياته المعاصرة بيلا بارتوك .

هذا التيار انبثق عن اكبر عبقرية قريية من عصرنا ، بمد عبقرية بيتهوفن ، (فاغتر) اله المأساة الجديدة .

ان ثقافة العصر ، ومشاكل العصر ، وآماله في المستقبل ، كلها قد اجتمعت دفعة واحدة عند فاغتر : الفلسفة والشعر والميثولوجيا والموسيقى . وهذه الاخيرة هي القمة العليا التي تصعد اليها هذه الفنون ، لتلتحم هناك ، وتأخذ ثانية شكل النهاية التي ضخمت وعمقت البنايع الاولى الصادرة عنها ..

ان بيلا بارتوك قد اتخذ مادته الاولى من اغاني الشعب الحقيقية وأما فاغتر فان مادته غير موجودة اطلاقاً ، على طريقة وجود الاول . انها النسيج الموجودي الاصيل الذي تقوم عليه قضية الامة ، الا وهي قوميتها الخاصة ، اي طريقة عيشها الانساني ، اي قيمة كل البشر الذين يولدون في كنفها ، والسؤال الذي يتصدى لجوهر الانسان يتصدى لذاته القومية ، مكانه في معنى المصير ، مصير الوجود بكليته ، ومن هنا بدأ فاغتر .

ان الاسطورة القومية ، والشعر ، والموسيقى والمعبودية الفاغترية ، هذه هي قصة المأساة المنبثقة من جديد على مسرح (معبد الفن الجرمانى) في بيروت بألمانيا . المعبد الذي شيد بتصميم فاغتر ، واقامت طقوسه وترانيله ، وخلق كهانه ، بارادة فاغتر . والشك ، والضلال ، والارادة المنتصرة دائماً ، والله الانساني .. والحب الذي ينقذ كل شيء .. هذه هي الموضوعات الاساسية للسفينة ، الشعب ، تانوزر ، لوهانفارين ، تريستان وايزولد . والفصول الاربعة الكبيرة لمأساة (خاتم نيبولينغ) واعظمها الاخيران ، سيففريد وغروب الآلهة . واخيراً : فيستيفال .

كان اسلوب بيتهوفن في السمفونية التاسعة ، مبنياً على حشد الانغام ، بواسطة الطرق التي ابتدعها الفن عند بيتهوفن ، لكي يوضح كيف يخرج الانسان تدريجياً من المراحل السديمية الاولى للوجود المظلم الضائع ، ثم كيف يخرج من هذا الانسان ، الانسان البطل ذو الارادة الاولى في مصيره الحر .

واما فاغتر فقد اعد انقلاباً اساسياً لمفهوم الاوبرا ، التي يجب ان تأخذ شكل المأساة اليونانية الاولى ، مضافاً اليها عصول الحضارة الاوروبية كما هو متركز في المعبرة الجرمانية ، واعد انقلاباً لجميع السبل الهارمونية واللحنية الضيقة . وأدخل اسلوب (الحضم) في الاوركسترا . وكما تبرز على هذا الحضم العميق الرهيب الموجات الضخمة ، فان ابطال المآسي الفاغترية تظهر لكل منهم نفثته الخاصة وتطفو على هدير الاوركسترا . وهذا النظام في التعبير الشامل المارم ، الخفيف ، هو ما سمي بطريقة الـ (Zeitmotiv) فلكل موجه اصل في حركة الحضم كله ، كذلك لكل ممثل هذا الاصل في مطلق الاوركسترا . وكأن الانسان هنا يشد دائماً نحو ارومته في امته وانسانيته ، دون ان يفقد شخصيته الخاصة ، التي لا بد منها لابرار الاصول التي تحمل هي صورتها المنظورة ، والمنجلى في ارادة الحرية .

يبد ان الحرج الذي وقع فيه فاغتر في اواخر انتاجه ، هو الذي خلق ما يسمى بمشكلة فاغتر - نينشه ، في بدء الفكر المعاصر .

لقد رأى نينشه في فاغتر ، الذي انتج اوائل ذرواته الرائعة ، نبية زارادشت . وفي الحقيقة كانت كل طلائع الفن الفاغترى تبشر بالمذهب النيتشوي ، بل انها تلتحم مع موضوعاته الاساسية ، في الاخلاص على قوة الانسان المتفوق ، وعلى ايدولوجية الفرع الخلاق ، والذة الديتوزوسية المارمة ، والقيمة الاولى للانسان ولعالمه واراضه وآلامه وارادته .

ولكن خيبة كبرى المت بنينشه ، حينما اخذ فاغتر يعتمد شيئاً فشيئاً عن ايجابية الانسان الاعلى الى صوفية الوم الديني ، حتى انتهى به الامر الى

ليس من عمل موسيقي يقدم مثل هذا الفن في التعبير الموسيقي الفلسفي مما . ويبدو ان شتراوس قد انتج بسهولة ويسر كأنه يقول بدنيته عن نوعية انسانيته .

ولقد اختار شتراوس ، كما رأينا من عناوين اعماله ، نماذج من البشر ، كل بطل في معناه الخاص . ولا يتسع المجال لتحليل هذه الاعمال ، ونكتفي بما اوردها فيما يتعلق بالبطل الحقيقي الذي يمثل شتراوس نفسه ، باعتباره وريثاً للفكر النيتشوي والاسلوب الفاغنري . ولعل القرب لا يجد اليوم من يرثونه الى معلم كبير ، مثل شتراوس الذي افتقده العالم حوالي منتصف القرن الحالي .

لم يكن لشتراوس ان يعلن هذه الازمة الجبارة ، التي تأخذ برقاب الفكر المعاصر . والتي تسمى بأزمة وجود . فهو ما كان بعد ليستشر ضمير العصر ، عصر ما بعد الحرب ، وما كان ليدري الى اين يمكن ان يصل ضحك زارادشت من الذين ما استطاعوا ان يرفعوا بقلوبهم حقاً ، ومن الذين انتقدتهم الارض والسما معاً ، من الذين اهلكتهم اسطورة زارادشت ، لانها لم تؤكد لهم الابعث الفكرة ، العقيدة ، العمل ، المشروع ، والامل التائه .

كان (برليوز) قد اهتدى حقاً الى اسلوب (الخضم) ، اسلوب الوحدة الجبارة ، اسلوب الدوامه الخفية . وقد طبق افكاره الفلسفية على موسيقاه ، فقلب علومها وقواعدها ، وحدث ثورة في موسيقى فرنسا كالتى احدثها فاغنر . بل لقد قام الصراع قوياً ثرساً ، فيما بعد ، على تنازع الاولوية لهذا الكشف بين شراح الموسيقى ، مندفعين بيول قومية . حتى حل احد اولوية هذا الصراع (رومان زولان) الاديب الموسيقي الكبير . وهذا يثبت ان كشف فاغنر ، او نيتشه ، كان التعبير المباشر عن معني المرحلة الحضارية التي وصل اليها العصر .

ولكن الاختلاف كان قوياً في الموضوع الذي طبق فيه اسلوب الـ Zeitmotiv بين فاغنر وبرليوز . فبينما الاول استطاع ان يبرز الضمير القومي الالمانى في عظم مشاكلة الانسانية - في بدء تأليفه اثناء المرحلة النيتشوية - اذ جنح برليوز منذ البدء الى استعجال محصلة هذا التيار ، الى بلوغ النتائج النشأومية قبل معرفة المقدمات الايجابية المتجربة .

وقبل ان ينحرف فاغنر الى صوفية المطلق الديني ، اي قبل ان يفرض المصير النيتشوي ، انحرف برليوز الى صوفية السحر الخزين ، السحر الذي افتقد حتى بهلوانيته ، وقبع بين ادواته وخرافاته ، يحتر صمت الليل الابدي ، بدون نار ، بدون دفء ، بدون حتى امل بالصبح ، الصبح اليلهواني الاسطوري . وتلك هي السمفونية الوهمية ، والسمفونية الجنائزية fantastique et funebre ، اعظم انتاج للبطولة الصريمة في شرح شبابها لقد سمى بحق كلا من فاغنر وبرليوز ، الصديقان المدوان اللذان يتزمان مستقبل الموسيقى .

في كتاب برليوز عن التوزيع الآلي ، كشف عن جوانب صوتية ايجابية جديدة . وعن اجواء مجبولة ، اشتقها من جوه الوجودي نفسه ، وباطلقها على جو كل موسيقي من بعده . وصار هذا الكتاب عمدة التأليف المصري ، كأنه اللغة المشروعة الوحيدة للمشكلة الموسيقية وادائها التعبيري الحديث ، في سمعها لحاذاة السوداوية الانسانية ، بل انها لتسبق اي فن آخر ، فتفضح في ظلالها السمراء الخفية ، بذور المأساة الجديدة في صميم الكيان الحضاري .

سبق اذن برليوز ، هذا التيار الفاغنري ، الذي بلغ ذروته عند

الخضوع - باغة نيتشه - الى خوفه ، وجينه عن استغناذ مصيره بقدرته الخاصة ، وعن اقتلاع فرحه بيده وحدها ، دون طالب اي مساعدة علوية لا يقرها نيتشه . ولقد صرخ اخيراً بوجهه : اجل انك عبقرى العصر ، ولكن العصر ينهار ، فما انت إلا عبقرى الانهيار .

ولم يدر نيتشه ان سيأتي موسيقي آخر له نفس النوعية المشابهة لنوعية العبقرية الفاغنرية ، تأخذ بتطوير مبادئ فاغنر نحو اهدافها الاصلية التي كان يجب ان تسير نحوها ، لو لم يقنع فاغنر في نهايته ، وبسقط سقطته الشنيعة تلك . انه ريتشارد شتراوس ، صاحب (هكذا تكلم زارادشت) (البعث والموت) مكبث ، دون جوان ، تبيل المزار ، دون كيشوت ، حياة بطل ، سمفونيا ويوستيكا ، سمفونية الالب ، واوبرا غونترام ، وسالوميه وغيرها .

تبني اذن شتراوس الحقيقة النيتشوية ، في قصيدته السمفونية (هكذا تكلم زارادشت) . ففي هذا الانتاج - كما بين رومان زولان صديقه المعجب به الى حد التأليه - التأليف حر ، غني بالمواطف الانسانية الخالصة . والمنهج الذي يتبعه شتراوس فيه لا يضيغ نبرة في الزوائد او التفاصيل النافهة ، بل يجني عليه نوع من ارادة التصميم الجبارة بدون هواده . وفيه يؤكد شتراوس على حريته بحاجاً لنيتشه . فهو يريد ان يبرز مختلف مراحل التطور التي يجتازها فكر حر نحو مجده المنتصر . ونحن نرى في هذه القصيدة السمفونية ، مبدئياً ، ان الانسان مضطرباً امام لغز الطبيعة ، ساعياً لاجتاد ملجأ في الايمان ، ليس له الا ان يتمرد على افكاره الروحية الاعتقادية فيقذف بنفسه في جنون الى بحران الاهواء ، حيث يتنازع الارتواء والتقيؤ ، حتى يستنفد آخر اهوائه الموت الجبار العاصف ، مجرباً قارة العالم ثم يرمي به ، وبالفأ حدود قلق المعرفة . ويحد اخيراً خلاصه في الضحك ، سيد العالم ، وفي الرقص السيد ، في دائرة العالم كله حيث تدخل جميع المواطف الانسانية : اعتقادات دينية ، رغبات لا تروى ، اهواء ، كراهية وفرح . « ارفعوا قلوبكم ، يا اخوتي ، عاليا ، عاليا جداً ! ولا تنسوا ايضاً افخاذكم ! - لقد باركت الضحك . فيا ايها البشر المتفوقون تعلموا الضحك - نيتشه ذارادشت . ثم يتلاشى الرقص ، ويتخرف في الفضاء . ويخفي زارادشت وهو يرقص فوق العوالم . ولكنه لم يحل بالنسبة لبقية البشر لغز الكون . وتنتهي القصيدة عند هذه اللعنة المنيرة التي تميز زارادشت والتي تماكس التساؤل الخزين الذي تختتم به القصيدة .

بعض سلاسل

لجنرال المؤلف المصري

بيروت

المروج : سلسلة كتب حديثة في القواعد

سنة اجزاء

الجديد في دروس الحساب : سلسلة كتب حديثة في الرياضيات

خمس اجزاء

الجديد في قواعد اللغة العربية : سلسلة كتب حديثة في القواعد

اربعة اجزاء

شتراس ، فلم يعترف الا بالفصل الاخير من زارا . وكأنه تنبأ بنوعية وجودنا اليوم .

وكان التركيب بين النقيضين فاغر النقيضوي ، وبرليوز الشهوبنهورى ينبثق مرة اخرى في موسيقى جديد هو (غوستاف مالر) :
لانه لجلد غريب ، داخل موسيقاه ، يوجد بين ذروات المتناقضات مختلف الموضوعات والفن الرائع من وسائل اللحنية التي تصل هي نفسها إلى حد تهديم هذه اللحنية . وحتى ان نحو التأليف الهارمونى يعود فيجبى التأليف التقابلي Coutrepoint . وداخل التنفيذ المجموعي للاوركسترا الكبيرة تبرز مجموعات آلية صغيرة . وانها لواجدة من فضائل عبقرية غوستاف مالر قدرته على ابراز امكانياته ، ليقارنها بقرور (برامز) ، الموسيقى الذي اعتبر نفسه نهاية رسالة بيتهوفن .

في موسيقى مالر تمهد البساطة للعمق ، والوضوح للفنى المطلق . ولعل من ابرز صفاته ، عنايته الكبرى بفردية كل آلة على حدة ، والجهد التنفيذي الابداعي الذي يطلبه من العازف في انجاز قسمه من التنفيذ الجماعي ، وكأنه عازف آحادي (Soliste) . مما اضفى على موسيقاه بشكل عام هذا الابرار والاحتفاء بالتفاصيل . والعناية بالتفاصيل اللونية ، بالإيحاءات الصغيرة ، بالرموز الصوتية الحقيقية ، بالنبرات غير المباشرة . ساعد مالر على انتخاب موضوعات تجسدية جديدة كانت مقصورة على الشعر او الرسم والنحت خاصة . فهو يعنى بالمكان ، وتلك مهمة خارقة بالنسبة للموسيقى ذات الوجود الزماني الخالص . والعناية بالمكان ، بإبعاد الاشياء فيه ، بأشكالها ، بوصفاتها ، يوحي بالنظرة الواقعية الجميلة التي تريد الكشف عن خصب الحياة ، لا كما يتخيلها حلم رومانسي او فكر تجريدي ، بل كما يحياها فنانون مثل مجالات الوجود . ان (انشودة الارض) خصب لا حد له يريد ان يوازي خصب الارض حقاً ، عظمتها ، عواصفها ، بورها وانسانها . ومعناها المتناقض اخيراً . فالطبيعة من جهة تعبر عنها الجوفة ، والانسان محاور هذه الطبيعة الخالد ، ينشده مفتيان : امرأة وشاب ، امرأة ذات صوت مظلل عميق كأنها الحياة ، (Contralto) وشاب طفق به الحب والبشر حتى صار له صوت اقرب الى صوت (الاوبرا) ، صوت (Ténor) .

ان مالر يخلق طريق اليأس على الانسان ، الطريق الذي فتحه نيتشه ، فهو عوضاً عن ان يطلب البطولات الخارقة الوهمية يلفت نظر الانسان الى جسده ، وجزئيات احساسه ، الى ارضه وعظمة روائها ، من توافها الى بدائها . هنا اشياء يجب ان تشغل الانسان عن الافكار الكبرى . هنا عالم لم يعيش به الانسان مطلقاً . ارضه واحاسيه الفردية الصغيرة ، ولونيات حياته وعالمه .

والحق ان مثل هذا المجال الجديد من التمهذب بالحياة نفسها ، ألف مدرسة انبثقت مع القرن الجديد في الفن جميعه . من انطباعية جميلة شفاقة باسمة ، وحيوية فاضرة ثملة عند غولو واندرية جيد . لقد انتهى زارادشت في مرحلة الضحك فقط ، ولم يتجاوزها الى النهاية الشاكة المنجمة . وهنا وجد مالر مجاله الابداعي الخاص .

واما برامز ، الذي تجسم لديه الكمال الكلاسي ، فقد اصر على ان تكون موسيقاه خالصة للوحي الموسيقي والتقاليد الموسيقية البعثة . انها المطلق الصافي ، والتناسق المستمر ، والحركة الموقمة المنتظمة أبداً . فلا تأثير لتفاصيل ولا للجزئيات ، ولا بالتالي للواقع غير المقول . والحقيقة ان تجربة برامز ، الفريدة في بحران العصر الرومانسي ،

وجدت تعبيرها الاشكالي الرائع عند موسيقى معاصر هو (ايفور سترافنزكي) سترافنزكي وحسن الموسيقى في (عصفور النار ، وباتروشكا ، ولقديس الربيع) يتقلب منذ عام ١٩١٧ الى موسيقى منسجم خالص .

طلع هذا الموسيقي على العالم الفني منذ اواخر القرن الماضي ، بتأليف موسيقية لا عهد للموسيقى في تاريخها يمثلها على الاطلاق . فالايقاعات الواضحة القاسية ، والاجواء البدائية ، والمواطف العارية عن كل تشذيب حضاري . خوف مادي ، غضب حيواني ، قوة صارخة . واصوات الغاب ، ومفاجآت الطبيعة عند انسان فطري . والغريزة . ارادة كل شيء ، والجنس الدامي . كل ذلك بأساليب تخطت كل قواعد الانسجام والترخيم والتقابل والهارموني في التأليف . حتى بدا ان كل صوت لا يجمع الى الصوت الذي يسبقه او يلحقه اي نظام . بل انه يتفجر هكذا بدون مبرر ، دون مقدمة ، ولاشيء بعده . ككل الاصوات الفطرية الخام .

ان هذه الفوضى ، او هذا العرض ككل شيء كما اتفق ، او هذا التشريد التصويري البدائي ، او هذا القذف باشياء الوجود ككوم مادية . هذه الموسيقى الفريدة كانت اصدق موسيقى عن النشوز وعدم النظام والالتباس والصراع بدون هدف ، والازقة الممزقة التي امتازت بها حياة الحضارة المنهارة الاخيرة ، كما كشفها القرن الجديد .

لقد خاف سترافنزكي من موسيقاه في لحظة من لحظات التوتر المنخفض والامل الكاذب ، فارتد الى رجل تقليدي دفعة واحدة . واذا بموسيقى باخ تنبعث من جديد من مسارح الموسيقى في نيويورك . . . بالمدينة المشككة . مشكلة تافهة ابداً ! حيث استقر سترافنزكي .

عزل سترافنزكي نفسه عن موسيقاه ، فزل الموسيقى عن الانسان ،

في هذا الشهر تصدر الطبعة الثانية من:

المعذرة من الشمس

مجموعة قصص شعبية رائعة تصور آلامنا وشقاءنا
بيان ناصع واسلوب جميل

بقلم الاستاذ أحمد سويد

منشورات « دار الاحد »

وعاد بها الى فن القواعد ، وتناسى كل حياة واقعية ، على الموسيقى ان تحيلها الى اصواتها وايقاعاتها .

وفي الحق هذه الردة لا تفسر مطلقاً بأنها رغبة بالنظام من جديد . ولكنها نهاية جردية لأعنف تجربة مرت في تلك الاثار الاولى الرائعة . ان سترافنز كي تجتهد ... هذا كل ما هنالك . او انه لشدة العزف انقطع وتره .

كان في الجهة الثانية من اوربا ، في الشرق الثلجي ، يقوم في آخر التصوف الانساني : تشايكوفسكي . ان هذا الموسيقي عاش في الحانة وكما انه لم يستطع ان يكون قدر حياته ، كذلك لم يمكنه ان يتغلب على نزعة موسيقاه الاصلية نحو الفرق في مطلق الماطفة السادرة . ان تشايكوفسكي يملك شخصية بيتوفن ، لو لم يقتصر بيتوفن ، كما ان موسيقاه هي الحزن الاشكالي الذي يبقى على اشكاله دون حل .. الحل الذي كان يملكه دائماً بيتوفن .

ستظل السمفونية السادسة (Potitique) النشيد الانساني ، للمذاب المبغري ، النشيد الذي ترنمه على نفسها طائفة كبرى من البشر المعاصرين . فلا بد من سمفونية للبأس ، للصراع الفاضل ، لدوت الاحمر ، للحلم الفردي الاسيان ، للذاتية المريضة . لكل عصر . وتشايكوفسكي هو هذه السمفونية السادسة . التي ليس مثلها ما يروي الجوع الى الليل والاسى والصمت والتأمل النيرفاني .

ولكن سييلديوس تركزت لديه في الحقيقة كل اطراف المشكلة الحاضرة فكان ينبغي ان يوجد تركيب كبير للاتجاه الشمي ، للقومية الانسانية ، للموسيقى المجردة ، للموسيقى الفلسفية المتشككة ، للموسيقى الخالصة ، والموسيقى الوحشية القاسية .

وهكذا صبت في تأليفه كل الموضوعات الجديدة ، التي تمهدت كل واحدة منها مدرسة كاملة .

واندفع هذا التركيب ، ولم يزل بعد فطرياً عاطفياً غير مستقر تماماً ، في السمفونية الاولى لسييلديوس . فالتحمت الاطراف ضمن تراكيب كثيفة وهارموني اشعاعية محومة . وبرز الاسلوب الفاغري ، اسلوب الحضم ، غير ان الحضم هنا قد اتخذ له اعماق نقطة في الوجود السمفوني ، في ارضية الفئائية ، وظل هناك قابماً ، كالمجهول تطفو على وجهه بعض الانارات الصغيرة ثم تذبل فيه وتلاشي . وجاءت السمفونية الثانية تركز عناصر الاولى ، وتجعلها اقرب الى المعقولة التأليفية . وتتابعت بعدها اعماله الرائعة . وقد برز اتجاهه الحصب العميق في قصائده السمفونية المعقدة التي اشبت ميله الى الاغراب والابداع المنطلق ، والتشخيص الممتاز ، بعيداً عن جو السمفوني المجرد .

الموسيقى اليوم ، قد وصلت الى مرحلة من التمرد والثورة على قواعدها يشابه الثورة في جميع الفنون الاخرى . وهذا ما لايسمح قط بانشاء المدارس ، ومذهبة الطرق . ففي كل يوم مفاجأة . ووراء كل وتر صدفة وطرفة ، لا تلبث ان تأخذ مكانها في هذا الاختلاط الجبار الاسود المتلاطم ... القرن العشرين . ان موسيقياً مثل (اونيغر) استغزته الانفجارات الصاخبة التي تحدثها موسيقى اللاتوافق ، فوجد لها موضوعات لم تخطر ببال موسيقي سابق . لقد صور افجع لعبة يتحلل فيها الانسان من

كل قاعدة ، لينبت كل ما لديه من قوى مادية قاسية ... لعبة (الركي Rugby) الشهيرة ، والتي تروي ظمأ الجمهور الى كل اشكال العنف والغضب . هذه القطعة رمز للموسيقى الطبيعية عندما تريد ان تعكس اصالة انسانية مجسة .

ومدرسة اللاتوافق هذه تجد لها زعماء كثيرين قبل شوينبرغ مثلاً . وهو معتدل اذا ما قيس الى بعض موسيقي الجاز مما صدرته امريكا مثل (غيرشوين) Guerahwin في (كونشرتو البيانو) الشهير الذي حاول ان يجمع فيه كل صخب المدينة من خلال حلم زنجي بدائي .

لقد التحمت الموسيقى الغربية الراقية بموسيقى الجاز بامريكا . ولقحت الاولى بايقاعات والحان غنصرة وتراكيب صوتية جديدة ، وانواع من الارتفاع .. عليه اللون الاسود والفطرية العاطفية والفكر المظلم ، يجد كل ظلاله وبقعه . ان مأساة الحضارة الاميركية تبرزها المشكلة الزنجية في موسيقى الجاز . حتى ليمكن ان يقال ان فن امريكا هو هذه الآلام السوداء الطمعية .

وفي امريكا الجنوبية ابتداء من المكسيك ، قامت محاولات عديدة للزج بين الروح الهندية والروح العربية والشكل الاوروبي . فأتت موسيقى غريبة ثارت على تقاليد جميع العناصر التي صبت فيها .

من هذا التخطيط الشامل يمكن ان نأخذ فكرة عن ازمة التعبير في الموسيقى . هذه الازمة التي شاركت فيها جميع الفنون ، واصبحت اكثر من حادثة فنية . بل انها حادث انساني وجودي يبرز مدى الصراع الداخلي في سبيل اهداف لا توجد ، ومعقولة نشدت حتى في اللامعقولة ، وانسجام طلب في غير الانسجام .

ان التمرد هو طابع عصرنا ، والموسيقى هي هذا التمرد ، فهل من العجيب ان تكون اقرب الفنون الى التعبير عن انسان عصرنا المجنون بمشكته .. كالنسر الجريح الذي يأكل احشائه ..

دمشق

مطاع صفدي

سلسلة ثقافية جنسية
بإشراف أطباء مختصين.

دائرة المعارف الجنسية

صِدْرٌ حَدِيثٌ
الكتاب الأول: على أبواب البلوغ وأخطار المراهقة

من مراجيعه : الفرقة الجنسية في الطفولة - الفأة على أبواب البلوغ
العارة السرية - الإبحار في الحب - حبة الجنس الواحد .

الكتاب الثاني : الحياة الجنسية عند الرجل والمرأة

من مراجيعه : شرح لطائف وأعضاء المرأة والرجل التناسلية . العلاقات
الجنسية - انقطاع الحيض الجنسية - المرأة في سن اليأس .

توزيع : المكتبة التجارية ١٠٠ قرش

اتجاهات الفن المصري المعاصر

بقلم : بركات جبريل

التاريخية الخاصة ولكن قوى الابداع في روح الشعب لم تكف عن التعبير. كانت كذلك في مصر القديمة فظهر الفن الشعبي الى جانب الفن الرسمي وفتح للتعبير الفني الحرية والانطلاق، وظل للشعب فنه وتعبيره فيا تلا ذلك من المصور ... وعندما صحت التاريخ الفني بمراحله الرسمية بقي الفن الشعبي طليقاً يسجل احساس الناس في اواقي الفخار وعلى واجهات البيوت وفي عرائس المولد ويارس في حياة المجتمع وظيفة مباشرة بغض النظر عن قيمته الفنية .

وقيا عدا الفنون الشعبية فان مصر لم تجد العون على امتداد تقاليد القديمة او ابتداء تقاليد جديدة حتى بدأ الفنانون المستشرقون دورهم منذ عصر محمد علي وجاموا يماجلون صور مصر بأسلوب يحمل خلفات الاكاديمزم وخيال يحلق في ضباب البخور والطنافس والمشرقيات، وبهذا الاسلوب بدأت تظهر صور مناظر النيل والاهرام والقلمة وقبور الخلفاء وآثار مصر القديمة .

وعلى يد هؤلاء المستشرقين بدأت تعاليم فن التصوير تنتقل الى المصريين حين بدأ عصر النهضة واخذت حاجتهم الى التعبير الفني تتمثل مرة اخرى ... وكذلك كان الامر بالنسبة لفن النحت فهو منذ توارى في العصر الاسلامي لم تذكره مصر الا حين بدأت حركة الكشف الاثرية واخذت رمال مصر تبث كل يوم اثراً من آثارها ليستقر في متحف بولاق او يتسرب الى اوربا حيث تتلقاه متاحف الاوغر وبرلين ولندن وتورين وغيرها . ولكن حركة البحث الاثري لم تؤثر في بعث فن النحت الى ان بدأت مصر دروسها الاولى في هذا الفن على اساس التعاليم الاكاديمية ... وكانت مدرسة الفنون الجيلة التي اسسها الامير يوسف كمال سنة ١٩٠٨ هي مستقر الدراسة الفنية كما كانت الجامعة المصرية القديمة التي انشئت في نفس الوقت مستقر الدراسة الادبية والفلسفية .

امراة من اسوان - لحامد عبدالله



لا نكاد نصدى للحديث عن فنون مصر المعاصرة حتى تلوح لنا اثار ماضيا قديمة منا رغم ابعاد الزمن كما تتداخل الاهرام وماآذن القلمة في رؤيانا رغم ابعاد المكان فما زال هذا الماضي الفني الشامخ يحيا بيننا بتقاليده وممارله وما زال يؤثر في اتجاهات الفن المعاصر. ولا بد لنا لكي ندرك موقف الفنان المصري من ان نراجع هذا التاريخ الذي يحوطه ويميش في اعماقه ...

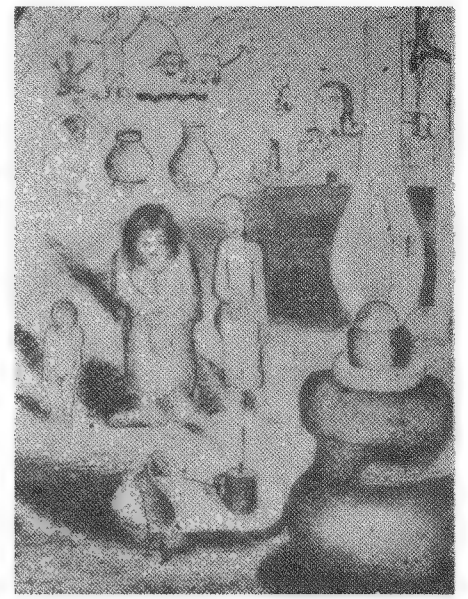
فلم يعرف التاريخ بلدا كمصر عاشت على ضفافه مثل هذه الحضارة الفنية المتتابعة الخلفات بتراتها المتعدد الالوان ولم تهم الفنون التشكيلية في الماضي بدور كهذا الذي قامت به في مصر القديمة ... ولقد كانت هذه الفنون ابرز مقومات حضارة مصر ارتبطت منذ البدء بمقائدها الدينية التي شكلت اساليبها ومضمونها فتتمثلت الصورة العالية للفن القديم في شكل هذه المباني المثينة الشائعة تلتقي فيها آثار النحت والتصوير والزخرفة لتحقيق هذا الغرض الذي سيطر على الفنان المصري ... الانتصار على الموت ...

فالفنان القديم كان يحس بان الموت حدث لا يصح ان يؤثر او يبطل استمرار الحياة وخلودها، فوجه فنه لخدمة احساسه وعاش الفن المصري ونما في ظل هذه الفكرة التي استحوذت عليه ، وشكلت صورته . وبينما عرف الاغريق الفن للجمال والشكل فان مصر لم تعرف الفن الا كمعبر بين الموت والخلود ووسيلة لغرض كبير سامحت كل صور الفن التشكيلي في خدمته .. حتى الزخارف في العمارة المصرية لها تعبيرها الخاص واتصالها المباشر بهذا الغرض، وحتى الكتابة فانها لا تنفصل في مصر كما كانت في الاغريق عن الفنون التشكيلية وانما تندمج معها وتسام الى جانبها في تحقيق الفكرة الشاملة التي وجه نحوها الفن .

ورغم ما يلوح لنا من وحدة الفن المصري وثبات صورته .. ورغم ولع المصريين في التعبير الفني بالنظام والقاعدة الا ان واقع الامر ان الفن في مصر القديمة لم يثبت على نمط واحد ولقد لاحظت المصادر المختلفة خصائصها التعبيرية داخل هذا الاطار العام منذ الاسرات الاولى حتى العصر الصاوي .

ولئن كان النحت قد ظل « قلمة الفن المصري الحديث » كما قال ريكي الا ان التصوير ايضا كان تراثاً عريقاً ابدعته مصر واخرجت رواثمه قبل ان يعرفه الاغريق بستة آلاف عام كما قال بلين القديم . وظلت هذه الفنون جميعاً محتفظة بطابع شخصيتها حتى غزا البطالمة والرومان مصر فمرت مصر وجها اخر من الفن يستمد مصادره من المنبع الاغريقي .. واهجعت بعد ذلك وفي اعماقها ماض عظيم حتى عادت لتولد من جديد على يد الفنان القبطي بأسلوبه وطابعه الخاص. ثم يأتي الفن الاسلامي ليضيف الى حضارة مصر الفنية تراثاً آخر من العمارة والزخرفة والنحت التجريدي المستتر وراء الكنائيات الزخرفية .

وعاشت مصر بعد عصرها الاسلامي حقبة من الصمت .. ولكن هل صمتت مصر حقاً وهل تلاشى تعبيرها الفني ؟ لقد صحت الفن المصري بتقاليده



مصباح الظلمات - لحامد ندا

وكانت رسالة الجيل الاول شاقة فالارض امامه صلبة .. وعليه بسبب انقطاع وصل التجارب الفنية بين مصر وماضيها ان يتابع دراسات اساتذته وكلها تحمل له تجارب دخيلة على مصر وتحمل معها تقاليد اوروبا للفنية بين القرنين السابع عشر والتاسع عشر . ومضت الحركة الفنية متأثرة في البدء بالتيار الاوروبي ملتزمة اساليب تعبيره . وحين كان الادب المصري الحديث قد ارسى دعائمه الاول على

يدي المؤيحي والمصري محمد تيمور وحافظ وشوقي واسماعيل صبري ومطران كان الفن لا يزال في تجاربه المدرسية الاولى ..

وقامت ثورة سنة ١٩١٩ وكانت عميقة الاثر في وعي المصريين بمقومات مصريتهم وبدأت في اعقابها حركة بحث مصري .. وفي هذه الاثناء كان الجيل الاول من الفنانين ما زال يستكمل تجربته الفنية في مصر واوروبا واذا البوادر الاولى لمصرية التعبير في الفن تتجلى على يدي محمود مختار حين اعد وهو في باريس مشروع تمثال نهضة مصر فحقق بمثابة الانسجام الباهر بين الحياة القومية والاثر الفني واخصر فيه النهضة ... بحث القديم ومثل التيارات الجديدة الوافدة من الغرب ..

وحول هذا المعنى دار فن مختار فمثل مصر في عالم النحت . وبعد أن كان الفن في مصر القديمة ضرورة دينية تحول على يديه الى ضرورة قومية ارتبطت بحياة المجتمع . وفي اعمال مختار اروع استمرار لتراث مصر الفني في النحت .

اما جيل المصورين فلم يستطيع أن يربط بين انتاجه وبين التراث القديم ... كانت النظرة الغربية للفن قد استغرقتهم يؤكدونها وسائط تعبيره التي ربطته بمدارس الغرب : فاللوحة الزيتية ليست تراثاً مصرياً وكذلك الالوان المائية والوان الباستيل ومن هنا ظل المصور المصري مرتبطاً بالغرب في حين كانت الحركة الفنية في اوربا تسعى الى الشرق وتحاول الالتقاء به كما يتضح من اعمال جوجان وماتيس وبيكاسو وبول كلي . ولكن الفنانين المصريين كانوا يبنون على هذه التيارات ... كانت حجاب ثقيل يفصلهم عن ماضيهم وحجاب آخر يفصلهم عن الحاضر القريب من شواطئهم ... كانوا لا يرون ما بعد الفن الاكاديمي حتى التأثيرية التي كانت قد ختمت معار كها حينئذ لم يبلغهم تيارها .

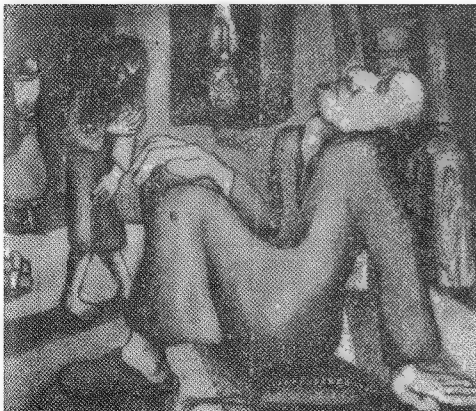
وعلى هذا النحو خرج محمد حسن بفن اكايمي يحمل براعة الاداء والتمكن من التعامل المدرسية في اللون والخط والتكوين وتمثلت المصرية عنده في اختيار الموضوع ... اجواء ووجوه مصرية عولجت باساليب ايطالية . وظل احمد صبري في دائرة هذه الدراسات ولكنه مزج بين التقاليد الفرنسية والايطالية وتجلت مصريته في اختيار الالوان وفي سمات النبل والهدوء والاستقرار التي تميزت بها اعماله . وله في فن صور الاشخاص اثار بارعة .

ومضى يوسف كامل خطوة اخرى حيث اتخذ الريف المصري موضوعاً لفنه واتخذ النظرة التأثرية اسلوباً لتعبيره بينما كان راغب عياد اكثر خريجي المدرسة القديمة جرأة في التحرر من التعاليم المدرسية حطما كما حطم المازني ادب المقامات ونزل بأسلوبه المتحرر الى ميادين الحياة الشعبية .. المقاهي والاسواق والافراح والموالد والزار ..

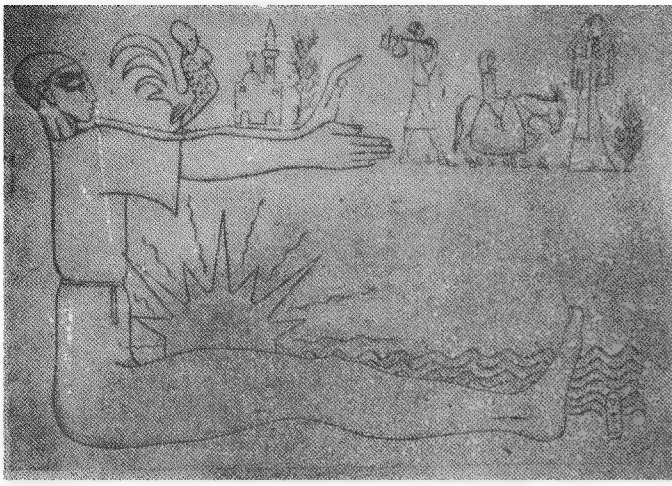
والى جانب هذا الجيل الفني الاول الذي اخرجته مدرسة الفنون الجميلة كان هناك رجلا ن تشابه ظروفها من حيث المولد والنشأة وطريقة دراسة الفن ... كلاهما ولد في الاسكندرية وكلاهما درس القانون ومارس وظائفه ، لكن هواية الفن استحوذت عليهما فاتجهما الى دراسته وعادا ليقيم محمود سعيد صورة اخرى لمصر ... مصر كما تجلت له خلال احساسه وعبر نفسه في اسلوب متين الاداء قوي التكوين جمع بين صياغة كبار اساتذة الفن وبين الصياغة المصرية القديمة ... والى جانبه قدم ناجي صورة اخرى عن طريق ادماج من التصوير الاوروبي مع المقومات المصرية التي اهتدى اليها من نظره الى الجو المصري والآثار القديمة .

والى جانب هذا الجيل المصري الاصيل فنانان من أصل غير مصري وان عاشا في مصر وانتسبا اليها وتأثر بها هما جورج صباغ وآمي نمر ... اما « جورج صباغ » فقد استهوته مناظر اسوان وانوار مصر وصور البحر وسجل من هذا كله صورا

ظل القباب - لحامد ندا



جمعت بين قوة الرسم وتناسق الالوان ببراعة ومقدرة الاساتذة ... اما آمي نمر فقد استلهمت بلاد النوبة واتجهت الى الطبيعة الصامتة



الفجر - لجمال الدين السجيني

وانصل عمله بالمتحف المصري فاستمواه اسلوب مصر القديمة وراح يحذو حذوه متأثراً برسالة مختار مستمداً من وصيته الفنية لنفسه ... ولم يستح لثمان دسوقي ان يعيش طويلاً بعد ان وضع في الطريق معالم فنه الاولى . وكان عبد القادر رزق اكثر النحاتين قرباً من مختار ... وقائمه « مع الماضي » و « الفلاحة » هي ذكرى صامته لحياته في ظل فنه . كما ان براعته في تمثيل الاشخاص تدل على فنان قدير متمكن .

الى جانب هؤلاء يقف مصطفى نجيب الذي عاش متأثراً بدراساته الفرنسية فاخرج في شبابه فنا لا يندرج تحت طراز معين ثم صحت ازميله لحظة وعاد مرة اخرى لاعداد تمثال الجندي المجهول . ففاز بجائزة مختار للنحت ثم انتقل الى مشروعات تمثيل المبدان العام .

وتردد مصطفى متولي بين نهج مختار ونهج اساتذته في ايطاليا واخرج اعمالاً ناجحة في شبابه .

اما جبل المصورين الثاني فيزيد عن جيل النحاتين عدداً ولكنه جيل جاعة حذقوا اصول الصياغة الفنية وتأثروا بدراسات محمد حسن الاكاديمية وبتعاليم احمد صبري وبفن يوسف كامل اكثر مما تأثروا بشخصية سعيد وناجي وعياد . وهم قدموا لمصر صورة تستند الى اصول الدراسات الفنية وان لم يمضوا في طريق التحرر والفردية .

ومن ابرز رجال هذا الجيل احمد احمد يوسف وعزت مصطفى وصديقي الجباخنجي وصالح الشيتي وعلي الديب

فصورت الفاكهة والعظام بطريقة يشع منها احساس عميق فيه قوة ونبل .

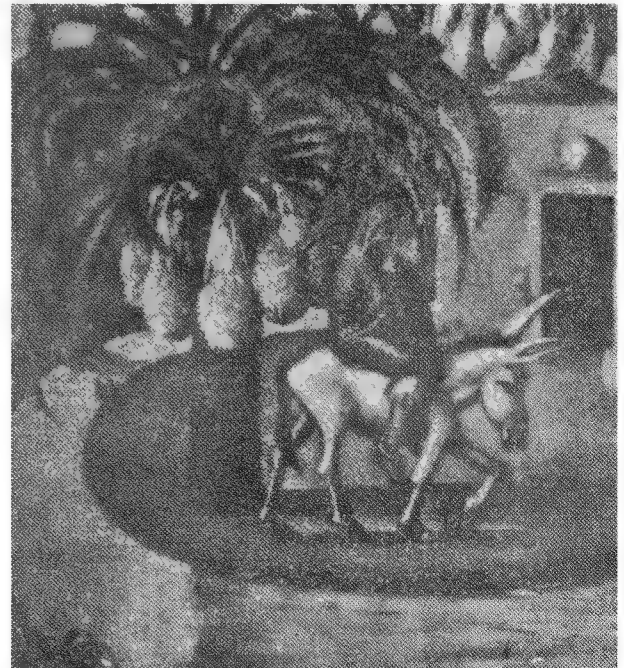
واذا تطلعنا على البعد الى هذا الجيل الاول الذي ساهم في اقامة صورة مصر نرى ثمة اختلافات بينهم في اسلوب الاداء وفي مضمون فنه . فبينما صعد ناجي الى « الجبل » انحدروا يوسف كامل الى « السهل » يصوره ويستلمه ، وتطلع صباغ الى « البحر » ، في حين عاش محمود سعيد يصور « المرأة » بنت البلد تلك التي رآها تخطر في احياء الاسكندرية ، واتجه راغب عياد الى « الحيوان » الى الجاموس والبقر والجمال والحيل وأخرج منها صوراً رائعة ، في حين تميز احمد صبري بصور « الاشخاص » وتميزت آمي نر بالطبيعة الصامته ، واتجه مختار الى « الفلاحة » فرسم عن طريقها صورة كاملة للبيئة .

وبينما كان هذا الجيل الاول ماضياً في جهاده كانت جيل ثانٍ يستقبل مرحلة التكوين ويتطلع الى اعمال سابقة .

اما مثالو هذا الجيل فقد تأثروا بطريقة او بأخرى بالتقاليد الفنية التي اقامها مختار ورسم بها مصير فن النحت وان اختلفت شخصياتهم وطرائقهم فبينما ترى عند احمد عثمان اثر التقاء الدراسات الاجنبية مع الروح المصري وتلمح في اعماله صورة اخرى لمصر نرى منصور فرح وقد تأثر على نحو ما ببعض اعمال النحاتين الانكليز غير انها يلتقيان بعد هذا في الكثير فكلاهما يمنح الى الزخرفة في فنه وكلاهما تأثر باقامته في اسوان وكلاهما يقيم للتكوين والاداء الفني اعتباراً هاماً واعمالهما المشتركة في محطة سرامي القبة وحدائق الحيوان الى جانب اثارهما الفردية تضمهما في طليعة الجيل الفني الثاني .

اما ابراهيم جابر فقد تتلمذ في شبابه على لاندوفسكي ثم عاد الى مصر

الجزيرة السعيدة - لمحمود سعيد



صدر حديثاً

الجديد في الخط العربي

سلسلة جديدة تقع في خمسة اجزاء تسلك في تعليم الخط العربي طريقة جديدة تسهل على الطالب تعلم الخط ، وتدرج به من السهل الى الصعب ومن البسيط الى المركب .

تأليف الاستاذ الخطاط

كامل البابا

ثمن الجزء ٢٥ ق.ل. لجنة التأليف المدرسي - بيروت.

هذا الميدان نتائج باهرة ... والى جانب هذا برز الصدر المصور فناناً متمكناً ، مفرد الشخصية وله اعمال فذة منها لوحة « السطح » التي ستظل اثراً هاماً بين آثار الفن المصري المعاصر .

وظهر حسين بدوي بطريقة جديدة في الصياغة الفنية اضفت على الموضوعات التي استوحاها من افراح الشعب واحزانه جواً شاعرياً .

وطلع نحميا سعيد في ختام هذا الجيل الثاني ولكنه ذوى وارثه . ولو اتبع له الاجل لكان احد مفاخر المدرسة المصرية المعاصرة .

خلال هذا الجيل الثاني كان جيل آخر يتكون ويحاول اللحاق بسابقه . وقد اتسم كثير من اعمال هذا الجيل بالخروج على التقاليد المرسومة وانطبع بطابع الثورة وتأثر بتيار الثقافة الحديثة التي سادت الفن الاوروبي فحور اتجاهه وغير نهجه منذ مطلع هذا القرن ... جدد بعض هؤلاء عن روية ووعي مثل حامد عبد الله الذي يعد من اهم دعائم هذا الجيل الثالث ... مصور قد استطاع بعد دراسة عميقة للطبيعة المصرية ونظرة باحة في اصول الفن الفرعوني ان يجدد ويبتكر في الصياغة الفنية وان يخرج بفن يحمل طابع المتانة والاستقرار والدوام ، تلك الاصول الخالدة لمصر القديمة ويحمل معها نظرات جديدة من بحثه الشخصي عبر النور والظل والتكوين .

والى جانب حامد عبد الله سيف وأدم وانلي الذين مضوا على نهج مذهب الفنانين الضواري وبرزوا الجاناً جديدة من خلال الخطوط والالوان ومازال يرتجى منها الكثير للفن المصري المعاصر .



المظاهرة - لتحية جليم

والحسين فوزي والمرحوم ليلى تادرس والمرحوم عبد الغني قدرى وصلاح طاهر . غير ان بعض افراد هذا الجيل نضوا عن انفسهم التقيد بالدراسة الاكاديمية واخذوا ينشدون طريق التحرر . وبينما وفق البعض فان بعضاً آخر قد اخطاه التوفيق ، فاحمد لطفي عاد بعد فترة صمت فني ما درسه واخذ يحاول ان يرسم على نهج فان جوخ ، وحسين بيكار بدأ تلميذاً صريحاً لاحد صوري ولكنه مضى في طريقه الشخصي منذ سنوات . ووفق في اخرج اعمال ناجحة . وحسين يوسف سامين استهوته الدراسات النفسية والنظريات التي اثرت في اتجاهات الفن المعاصر واعتنقها وتزعم جماعة جديدة في مصر هي جماعة الفن المعاصر ، في حين بدأ عبد السلام الشريف متحرراً من القيود وانتهج في الفن نهجاً جديداً اذ لجأ الى التعبير عن احساسه عن طريق صناعة فنية اصيلة في مصر ... هي صناعة « الحميمية » وعن طريقها عالج صوراً مصرية في مضمونها مصرية في بساطة تكوينها وروعة خطوطها .

وابرز هذا الجيل فناناً

آخر هو سعيد الصدر

شخصية متعددة المواهب عاجلت النحت والتصوير وبرزت في فن الخزف فجعلت لمنتجات هذا الفن مظهراً قومياً وحققت في



هيله ... هيله ... لانجي افلاطون

الاساتذة الفرنسيين مثل مانيه ولكنها فنانة صادقة امينة لنفسها اخرجت اعمالاً فذة ولها لوحات بارزة بين اثار فن مصر المعاصرة . وجاءت نجمة حليم تحقق بفتحها توازناً فذاً بين الشعرية والاحساس والنظرة وبين مثاقفة الاداء الفني . وقد حققت بمرضها الذي اقامته في لندن نجاحاً فذاً ومنسناً زالت توالي دراستها الفنية مع زوجها الفنان حامد عبد الله .

وظهر جيل ثالث من الفنانين خرج عملاً الفني اليه من دروس وراح يبحث في الاساليب الفنية عن وسائل جديدة للتعبير . . ظهرت جاذبية سري متأثرة بأسلوبها بفن جوجان وماتيس والنقوش المصرية القديمة وهي ماضية في الطريق وما زال يرجى منها الكثير، وبرزت اعمال زينب عبد الحميد ومفيدة شهبان حاملة رغبة التحرر من الدراسات التقليدية .

خلال هذه الحقبة القصيرة التي لم تبلغ، بعد، نصف قرن سطر الفن المصري المعاصر قصة باهرة استوعبت عديداً من الاتجاهات، وما زالت ماضية صوب المثل الفني الاعلى وهذا يجذب الى الامل في مستقبلها القريب ما دامت حائرة على هذا النهج فان الارض المصرية تطوي في اعماقها قيا فنية كثيرة ما زالت في حاجة الى ايدينا تنفض عنها تراب السنين وتعيدها الى النور من جديد .

وسنعود بعد هذه النظرة التخطيطية الشاملة لنقف عند ام شخصيات الفن المصري المعاصر وأوضح اتجاهاته لندرها الى اصولها وتتابها في تطورها ونحدد مكانها في الحركة المعاصرة ...

بدو الدين ابو غازي



سلسلة كتب جديدة تقدمها دار العلم للملايين لمناسبة العام الجديد وتستهلها باخطر كتاب عن قضية فلسطين ظهر في العربية حتى اليوم:

اللعب بالنار ! ..

او يوميات جيمس فورسثال وزير الدفاع الاميركي الذي وقف وحده في وجه النفوذ الصهيوني في الولايات المتحدة، وحارب مشروع التقسيم فشن عليه اليهود حملة مركزة انهارت على اثرها اعصابه فانتحر ملقياً بنفسه من النافذة

نقله الى العربية

الاستاذ رمضان لوند

صدر ليوم

دار العلم للملايين

الثمان ليرة واحدة

ومن نفس هذا الجيل مضى البعض مثل سعد الحادوم وعز الدين حمودة ونظير خليل ومحمد صبري وسيد عبد الرسول وخالد درويش في محاولة تجديد القيم التصويرية ومنسأهج البحث الفني .

غير ان هذا التجديد في الصياغة الفنية صحبه ثورة اخري على المذاهب الفنية القائمة وعلى مضمون الفن نفسه . ثورة جاءت امتداداً لتلك النزعات الجديدة التي سادت اوروباً بعد الحرب وتقليداً لها ... تقليداً لتلك المحاولة القائمة على ان يأخذ الفن مكان الدين في الدراما الانسانية وصدى لهذا القلق الذي يسود حياتنا الحديثة ومحاولة لتسجيل هذا الصراع الذي يضطرب في عقولنا الباطنة . . عن هذا كله انبعث مذهب « السيريالزم » في اوروبا ووجد له هنادعاة ومقلدين . بين هؤلاء ظهرت اسماء كثيرة مثل التامسافي ورمسيس يونان وصبحي البكري وفواد كامل . وفي حين اكتفى البعض بالرموز الباطنة المجردة عمد آخرون الى الفنون الفطرية كالفن الزنجي يستمدون منه وسائل التعبير الباطني ... وامتداداً لهذه النزعة ظهرت محاولة اخرى لتصوير باطن الحياة الشعبية وتفسيرها وفق رموز ونظريات نفسية ... ومن اصحاب هذه المحاولات سمير رافع وعبد الهادي الجزار وابراهيم مسعودة وحامد ندا وما زالت اتجاهات هؤلاء تخضع للتحويل والتغيير وتنصهر امواهبهم في بوتقة التيارات المعاصرة المضطربة .

اما النحت فلم يمس على هذا النهج ولم يتأثر كثيراً كما تأثر بعض مصوري الجيل الثالث بهذه التيارات ... برز في هذا الجيل الثالث فتحي محمود الذي مضى في بدايته على نهج غنثار والتقى في فنه اسلوب غنثار بتقليد صياغة انطوان بوربيل وما لبث ان ارتفع من الاعمال الصغيرة الى تماثيل الميدان . على ان من اكثر ابناء هذا الجيل الثالث استيعاباً للاصول الفنية وتمسكاً بمن طريقة الاداء هو محمود موسي .

وبرز في هذا الجيل الثالث جمال السجني الذي بدأ كلاسيكياً ثم سافر الى باريس وعاد بعد سنوات احاط فيها بتيارات الفن الحديث . عاد يجاهد في البحث عن نفسه بين العوامل الفنية المختلفة التي مر بها وبين وسائل التعبير الفني التي درسها . . النحت والتصوير والحفر على النحاس . وما زال السجني يمارس هذه الفنون الثلاثة غير ان اصالته الفنية تجلت في بعض اعمال الحفر على النحاس بصورة باهرة .

واخذت المرأة المصرية دورها ايضاً في قصة الفن المعاصر وقد تميزت اعمال طلائع الفنانين بالحرص على الدراسات الاكاديمية وبرقة في الاداء الفني . ظهرت في اعمال السيدة سميحة حسين والسيدة زينب عبدة وكوكب يوسف . ثم تفردت مرجريت نغله بأسلوب فني خاص تأثرت فيه ببعض

السِّينِما والمسَّرَّة في ايطالِيا

الادني للمدرسة الواقعية Vèrisme .

السينما

والواقع ان افلاماً رائدة امثال « روما مدينة مفتوحة » و « بايزا » من اخراج روبرتو روشليني Rossellini ، و « سيكوسيا » و « سارق الدراجة » من اخراج فيتوريو دوسيك ، وهي افلام ذات اسلوب مجرد لا تصنع فيه ، افلام محملة بطاقة ايماء درامائية صادرة عن تعلق المخرجين بالواقع اليومي - ان مثل هذه الافلام ، تبشر بمولد تعبيري سينمائية جديدة في لغة قاسية ومباشرة ، وتجدر الاشارة هنا الى فئتين آخريتين تميزا بنبل وروحها وقيمة لغتها التقنية ، وهما « يوم » في الحياة من اخراج السندرو بلازيتي Blasitti و « العيش بسلام » لويجي زامبا Zampa وقد عمد روسيني في الافلام التي اخراجها بعد ذلك (« المانيا في السنة صفر » و « المعجزة » و « سترومبولي » وسواها) الى ادخال روح دينية في الواقعية الجديدة ، في حين ان افلام دوسيك التي اخراجها بالاشتراك مع سيزار زافاتيني Zafattini (كليل « معجزة في ميلانو ») قد فتحت الباب لانتقادات اجتماعية حافلة ، ومع ذلك ، فينبغي اعتبار هذه الآثار ، من الوجهة التقنية والفنية ، في مستوى رفيع .

وابتداء من ١٩٤٨ . خرج عدد من الافلام الواقعية الجديدة ، اعادت

السينما الايطالية الى تقاليد اقليمية بحتة ، بالرغم من انها لم تكف عن الانتقادات الاجتماعية . ونذكر من هذه

الافلام « الارض تهتز » لوشينو فيسكونتي Visconti و « تحت سماء روما » و « بريافيرا » و « فلان من الامل » من اخراج ريناتو كاستيلاني Castelani و « باسم القانون » و « طريق الامل » ، من اخراج يياترو جرمي Germi و « مطحنة بو » لالبرتو لاتوادا Latuada و « الرز المر » و « دقت الساعة الحادية عشرة »

لفيسب دوسانتيس De Santia .

على ان هناك بعض المخرجين الذين تجاوزوا قواعد الواقعية الجديدة ، الاجتماعية والجمالية ، واخذوا يستلهمون نزعة خيالية او انسانية ليحققوا آثاراً مختلفة عن الآثار المذكورة بالضمون والاسلوب ، ولكنها تتكشف كلها عن مزايا كبيرة . ومن هذه الافلام « فتاة المستنقعات » لاوغستو جنينا Genina . A و « انجليز المحترمة » و « سنوات صبة » و « قضية في المدينة » لويجي زامبا و « آن » و « المطف » للاتوادا ، و « اسرة فيتوليني » لفردريكو فيليني F. Fillini ، و « فتيات ساحرة اسبانيا » لوشيانو ايمر L. Emmer و « الشمس في السيون » لانتونيو بياترنجلي A. Piaterangeli و « خبز وحب ورغائب » للويجي كومانسيني L. Comencini وفي حفل الالوان ، انتجت السينما الايطالية ايضاً افلاماً

استمادت السينما الايطالية ، عقب هزة الحرب التي شلت البلاد ، نشاطها في ظروف سيئة جداً ، فقد كانت معظم الاستوديوهات مهدامة او محرومة من آلاتها ، وكانت شركات الانتاج القديمة قد اختفت او كفت عن اعمالها وكانت الاطارات الفنية والتقنيكية قد تناثرت . ومع ذلك ، وبالرغم من الصعوبات الشديدة التي كانت منتصبة في الطريق ، تأبعت السينما الايطالية جهدها لنهوض من جديد ، مستمدة طاقات جديدة من جو الحرية الذي انتشر عقب الصراع العالمي ، ومستلهمة موضوعاتها من الواقع المباشر الذي عاشه الشعب الايطالي بصورة مؤلمة ابعد حدود الالم .

واذ كانت السينما الايطالية متمطشة الى الحقيقة ، فقد اخذت تتكلم لغة مبتكرة وغير منتظرة ، ومن خصائصها ان تعبر عن احساس جديدة ترتعش بمفاتيح جديدة ؛ ولهذا حملت السينما الى الشاشة بعض المظاهر الخاصة التي تميزت بها الحيلة الايطالية ومجتمع ما بعد الحرب . لقد ولد اسلوب سينمائي جديد ، دعي بـ « الواقعية الجديدة » ، وهو يعود في اصله الى خير الرواة والمؤرخين الايطاليين . بينما هو يستمد مفاهيمه الجمالية من المفهوم

آنا بيرانجلي





جينتا لولو بريجيديا

للجمهور الذي يختار بين عدة مرشحين .

وقد قام لويجي دالايكولا L. Dallapiccola بتجارب هامة جداً ، أولها أوبرا بفصل واحد عنوانها « السجن » لفوفريدو بتراسي Petrasci و « الربوة » وهي أوبرا سرالية لماريو بيراغلو Piragallo . واهم ما يتضمنه الانتاج السمفوني في المدرسة الإيطالية الحديثة : « السمفونيات الخمس » لالزيو زفراذ Zafred الذي يميز بلمغة موسيقية شديدة الوضوح والحساسية والتزوع الى الغنائية ، و « قضية المسيح » لانيو بورينو Porriño و « السمفونية المقدسة » لانتونيو فيريتي Veretti . وينبغي اخيراً ان نشير اشارة خاصة الى رائعة دالايكولا « اغاني السجن » التي استقبلت في الخارج استقبالا حافلا .

أما نشاط المسرح الدرامائي ، في هذه الاعوام الاخيرة ، فقد تميز من جانب المؤلفين والممثلين والمخرجين بالتاس اشكال جديدة للتعبير والتقديم يكون من شأنها ، فيما هي تخترم العرف المسرحي ، ان تكون اكثر استجابة لارواح الحياة الراهنة ومتطلبات الجمهور الجديدة . وقد تحسن الاخراج تحسناً عظيماً ، وهملت معظم المسرحيات العالمية التي حازت الشهرة في بلادها على ايدي مخرجين معروفين على رأسهم فيسكوني وسالفيني وبافوليني وبريوني . وقد كرس جانب عظيم من النشاط المسرحي ، لتمثيليات القديس ، اليونانية والرومانية ، ولتمثيليات الكلاسيكية . فقد شاهد الناس آثار سوفوكل واسكيل وارستوفان وسينيك ، وتمثيليات

ذات اسلوب رفيع ومبتكر مثل « سحر اخضر » لنابوليتانو Napolitano

و « مهرجان عجيب » لجيانيني Giannini .

ان السينما الإيطالية ، لم تكشف الستار ، بعد الحرب ، عن مخرجين جدد فحسب ، بل هي قد اظهرت عدداً كبيراً من الممثلين والممثلات الجدد ومن هؤلاء انا مانياني ، وجينا لولو بريجيديا ، وانا بيرنجلي ، والنيانورا روسي دراغو . وسيلفانا مانفانو ، وانا ماريا فيريو وصوفيا لورن . وبين الممثلين الدو فابريزي ، وفولكو لولي ، وفيريل فيرياتي ، وراف فالون ، واماديو نازاري وماسيمو جيروني ، وعدد من ممثلي المسارح (الاخوان فيليبو ، وجنو سيرفي ، ومرسيلو ماستروجاني ، وفيتوريو ، غامبان) .

وقد كان انتاج الافلام عام ١٩٤٨ يبلغ ٥٤ فيلماً كبيراً ، وارتفع عام ١٩٥٣ الى ١٤٠ ، اما اليوم فهو في حدود ١٦٠ . وتأني إيطاليا في هذا الانتاج بعد الولايات المتحدة (٣٦٥) وقبل المكسيك (١٢٢) وفرنسا (١١١) . ولا شك في ان النجاح المدوي الذي احرزته الافلام الإيطالية في مهرجانات السينما التي تقام في إيطاليا ذاتها وفي الخارج يشهد بمزايا الانتاج السينمائي الإيطالي المعاصر . وسيحفظ الفيلم الإيطالي بهذا النجاح ما دام يحافظ على نزعة الانسانية والشمعية التي اشتهر بها في العالم اجمع .

المسرح

بينما تنزع السينما الإيطالية الى التغافل شيئاً فشيئاً في المدن الوسطى والصغيرة ، ولا سيما بعد ان وكد الانتاج الإيطالي نفسه على الصعيد العالمي ، وبدأت صناعة سينمائية حقيقية تنشر الوان نشاطها في ستوديوهات سيناسيتا Cinecittà ، وفي المؤسسات الصناعية القائمة في « البيامون » بلومبارديا وتوسكانا واللاتيوم - نجد المسرح الإيطالي ، بالمعكس ، يقصر نشاطه على المدن الكبرى . ومع ذلك ، فان المسارح الإيطالية تتمتع بمساعدة مالية من الحكومة ، لاسباب ثقافية بحث . وهذه المساعدات تنالها المسارح التمثيلية والغنائية وقاعات الاحتفالات الموسيقية وبذلك تتمكن مسارح ميلانو وروما ونابولي وفلورنسا وفينيسيا وجنوى وتورينو وبالرمو من تقديم اعمال فنية عظيمة القيمة . وهذا هو في الصنف شأن الامفيتياترات القديمة في سرقسطة وتاورمين واوستي وفيرونا وحدائق بوبولي في فلورنسا . ونذكر بين الاوبرات والاعمال السمفونية وموسيقى العزف التي لقيت ، بعد الحرب ، اكبر خطورة لدى الجمهور ، « فانا لوبا » Vanna lupa وهي درامة غنائية لايلدبرانو بيراتي Pizzetti نالت نجاحاً كبيراً في مسرح فلورنسا البلدي عام ١٩٤٨ ، و « ايفيجيني » للمؤلف نفسه الذي نال بها « جائزة إيطاليا » في الاذاعة الإيطالية . وكذلك اصابت مسرحية « الدكتور انتونيو » الغنائية لفرانكو ألفانو Alfano نجاحاً عظيماً في مسرح روما للاوبرا . ومثل هذا يقال عن مسرحية « الاعصار » التي استمدتها لودوفيكو روكا Rocca من « عاصفة » أوستروفسكي ، وقد مثلت للمرة الاولى عام ١٩٤٩ في مكال ميلانو ثم في اوبرا روما .

وفي هذه الاثناء اخذت موهبة الموسيقى الشاب فياري توساتي Tosatti في توكيد نفسها وفي الكشف عن نفس شعري حار يتملى بزعمة هزلية . وقد قدم عمليتين ناجحتين هما « استعمال الرقة » و « مباراة في الكم » ، وهما غنيان بالمواقف الهزلية المضحكة . وهناك موسيقى آخر مرض نفسه بدرامة غنائية من فصل واحد هي « هيكوب » التي نال عليها جائزة « نيقولا داتري » ، وهي جائزة هامة تكون الكلمة الاخيرة في منعها

صدر عن « دار الفارابي » بيروت .

عام ١٩٥٥ :

القصص والروايات

اسم الكتاب

بقلم

الابوكوم السري في غمرة العمل (جزءان) الكسي فيدوروف

الحرس القتي (جزءان) الكسندر فادييف

ايفان ايفانوفيتش (الجزء الاول) انطونينا كوبتايف

ديمقراطي اميري هاورد فاست

اخبار من البلد حسيب الكيالي

متريا كوكور ميخائيل سادوفيانو

رسالة مفقودة (غميلية) كاراجيالي

ابحاث فلسفية - تاريخ

حي بن يقظان

ابن طفيل الاندلسي

من تراث عمر فاخوري

المادة الديالكتيكية والمادة التاريخية يوسف ستالين

القضايا الاقتصادية للاشتراكية في الاتحاد السوفياتي يوسف ستالين

اسس اللينينية يوسف ستالين

دور الافكار التقدمية في تطوير المجتمع ف. كونستانينوف

الاميات الثلاث عن الموسوعة السوفياتية الكبرى

الاتحاد السوفياتي في مئة سؤال وجواب

تاريخ الحزب الشيوعي (البولشفي) في الاتحاد السوفياتي

سلسلة عن الحياة في الاتحاد السوفياتي

الحرية الدينية في الاتحاد السوفياتي غ. سباسوف

الملكية في الاتحاد السوفياتي (اسئلة واجوبة)

السهر على الصحة العامة فلاديمير كولستوف

جامعة موسكو

التربية البدنية والرياضة في الاتحاد السوفياتي

الذرة السامية م. بوستولوفسكي

الاتحاد السوفياتي اليوم وغداً ن. ميخائيلوف

ويصدر قريباً عن « دار الفارابي »

كارل ماركس وفريدريك انجلز لينين

الدونباس (رواية) ب. كورباتوف

الاول في العالم : المركز الكهربائي الذري السوفياتي

تطلب هذه الكتب من جميع المكتبات في سوريا

ولبنان ومن « دار الفارابي » في بيروت . العنوان : دار

الفارابي - طلعة البور ملك ربيز ص . ب ٤١٨١ .

شكسبير وموليير وابسن وماكيافل وقاس والفاري وغولدوني .

اما في هذه السنوات الاخيرة ، فان جميع المسرحيات التي تقدمها

الشركات الايطالية هي تقريباً مسرحيات لويجي بيراندالو .

اما انتاج المؤلفين الايطاليين المعاصرين ، فينمو يوماً بعد يوم ، وقد

ارتفع هذا الانتاج من خمس مسرحيات عام ١٩٤٦ الى ست وخمسين

مسرحية في العام الماضي . ومن ام المسرحيات التي شهدتها الجمهور

الايطالي في الموسم الماضي مسرحية « خوف » للمؤلف الدراماتي المعروف

« سام بينيلي » Sem Benelli : ومسرحية « مساكين امام الله » لسيزار

جوليو فيولا Viola الذي قدمت له المسارح ايضاً مسرحيتي « لتنقذ الفتاة

الجليلة » و« نورا الثانية » . ونال نجاحاً لا بأس به كذلك كل من

مسرحيات « مته » لروززي Zorzi و« الهاربة » لجيوفانيناتي

Giovaninetti ، و« الاصوات الداخلية » و« السحر الكبير » و« الخوف

رقم واحد » وكلها من وضع ادواردو دو فيليبو De Filipo . ويضاهيه في

كثرة التأليف اوغو بتي Betti الذي شهد له الجمهور مسرحيات « رشوة في

قصر العدل » و« روحانيات في البيت القديم » و« والمقامر » و« ايرين

البريئة » و« جزيرة الماعز » . وقد كان هذا المؤلف الذي مات شاباً

منذ عامين من ام المؤلفين الدرامائيين الذين عرقتهم ايطاليا بعد الحرب ،

واكثرهم تمثيلاً لاتجاه التأليف المسرحي الجديد . وقد مثا عدد من

مسرحياته في الخارج .

ومن اشهر المؤلفين المعاصرين في ميدان المسرح « ايزيو داريكو »

D'Errio الذي قدم للمسرح منذ عام ١٩٤٧ حتى الان ١٥ تمثيلية

جديدة ، كان امها « رجل النور » . وآخر من اقتحم ميدان التأليف

الدراماتي أشيل سيتا Saitta في مسرحية « نساء قبيحات » وباولو ليفي Levi

في « دفاع مشروع » وانجو بيازي Biazzi في « غوت تحت المطر » ودينو

بوزاتي في « حالة هامة » ، وفيرجيلو ليلي Lilli في « تحقيق عن

خيانة زوجية » .

ويمود الفضل في ازدهار المسرح الايطالي الى « معهد المسرح » الذي

اخذ على عاتقه منذ تأسس عام ١٩٤٦ حماية مسرحيات المؤلفين الايطاليين

والدعاية لها .

ومن بين الممثلين الذين فرضوا انفسهم واحترامهم بعد الحرب نذكر

فيديريو غاسمان وسانتوكيو وتياري وبوازيلو ومارسترو جاني وفيرزاتي ،

الى جانب الممثلين المعروفين امثال سيرفي وستوبا وبيناسي وراندوني .

ومن اشهر الممثلات المعاصرات على المسرح الايطالي رينا موريسي

وصارا فيراتي واندرينا باغانيني وبيلا برينوني وايدا البريتيني .

صدر حديثاً

المعاهدات والاتفاقيات الدولية الثنائية

السورية

من عام ١٩٢٣ لغاية عام ١٩٥٥

تأليف الاستاذ

عدنان نشابه

اطلبوه من جميع المكتبات في البلاد العربية



بمقلم
بلحسن محمد

تونس الفنية الحديثة

ومنهم من اطلال مقامه بتونس . وكان لمن مكثوا بالبلاد التونسية فضل كبير في حمل التونسيين على الظهور فوق المسرح اذ شاركهم في تأسيس (الجوق التونسي المصري) وهو اول جوق ظهر فيه تونسيون يمثلون . هكذا نشأ التمثيل في البلاد التونسية . وقد نال اقبالا وحظي بتشجيع كبير من شعب كان متمسكا الى هذا النوع من الادب ، ولوعا بالشعر والخطابة كسائر الشعوب العربية ، عبا لفته حب المتمسك بالمروبة وحب الذائد عن كيان اخذ الاستعمار يحاول هدمه ليجعل مكانه لفته ويقطع التونسي صلته بين ماضيه التليد وحاضره الباسل .

س - ما هي مراحل النهضة التمثيلية الحديثة وابطالها ؟

ج - لقد اجتاز التمثيل بالبلاد التونسية نفس المراحل التي اجتازها شقيقه التمثيل المصري . بيد انه وقف دون المرحلة الاخيرة التي تطور فيها التمثيل المصري تطورا كبيرا وانصرف فيها همه الممثلين المصريين نحو السينما لا وجدوه في ذلك من فوائد مادية . فالمرحلة الاولى التي تسميها مرحلة تأسيس وتجربة قد سمحت للتونسيين بان يقيموا الدليل على استعدادهم في هذا الفن . وقد ظهر من بينهم رجال كان لهم فضل مشهود في تقديم التمثيل ونشره بين ربوعنا تخص بالذكر منهم المرحوم محمد ابو رقيه (المرحوم محمد الحصري) والمرحوم الحبيب مؤسس فرقة (التهذيب) بمدينة صفاقس والسيد احمد بولياني الذي لم يزل يكافح في

اذا القينا نظرة خاطفة على تاريخ الفنون الجميلة من تمثيل وموسيقى ورسوم ونحت وسينما في تونس ، نرى انها قد مرت بمرحلة جهود وعقم وظلام منذ ظهور بواذر النهضة الحديثة ، وسارت بعد محاولات ومجهودات فردية وجماعية نحو النهوض والانطلاق .

على ان بعض أنواع الفنون لم يقطع شوطه بعد ، ولم يتم تمامه ، والعوامل التي تكتنفه كثيرة ذات شعب عديدة غير ان الانتفاضات الفكرية والوعي الاجتماعي والجهود الجدية للنهوض وللأخذ بالجمال والتمرس بالثقافة والمعرفة ، كل ذلك سيولد في مستقبل الأيام جوا من التدفق الوجودي يرهف الاحساس ويشعذ القرائح ويلهب المهمم ويغضب النفوس ، فتمهيا الظروف للانطلاق الفني الذي يدل ولاشك على غنى داخلي وبده تعبئة القوى الفنية الخلاقة العامة ويؤذن بانطلاق مماثل في مختلف ميادين الأدب والفكر والعلم شرط ان تتوفر الامكانيات المادية والاجتماعية لذلك .

التمثيل

الاستاذ حسن الزمرلي من الرعيل الاول الذي جاهد وعمل في سبيل النهوض بالتمثيل التونسي منذ ربيع قرن ، وهو رئيس (لجنة الدفاع عن المسرح التونسي) التي تأسست سنة ١٩٤٥ للدفاع عن التمثيل والمسرح ، ومدير مدرسة التمثيل العربي . وقد سأله عن :

س - تاريخ نشأة التمثيل في تونس ؟

ج - تعرف التونسيون الى التمثيل بالصورة التي يعرف بها في عصرنا هذا ، في اوائل القرن العشرين ، اولا بواسطة الفرق الايطالية ثم بواسطة الفرق المصرية الجواله التي كانت تزور العواصم التونسية من حين لآخر . فتمكن حب هذا الفن من بعض الشبان التونسيين ، فحاصلوا تأسيس فرقة سموها (النجمة) سنة ١٩٠٦ وانخذلوا استاذاً ايطاليا لتلقينهم مبادئ التمثيل . وبينما كانوا يتأهبون لتقديم رواية (صدق الاخاء) قدمت لتونس فرقة مصرية عتيقة تحت اشراف الشيخ سليمان قرداحي - اللباني المنيب - وكان من أشهر الممثلين في ذلك الوقت فكان الاقبال على حفلاته عظيما من قبل اناس يتطلعون لأول مرة الى شيء جميل والى ضرب من ضروب الادب جليل . ولكن ما لبث الاستاذ قرداحي ان مات ، فقتلت شمل اعضاء فرقته ، فنهض من عاد في حينه لبلاده



ابراهيم القسنطيني ينحت صورة المغفور له فرحات حشاد



درس في الجامعة - للزمير التركي

سبيل الفن المسرحي .

ثم جاءت المرحلة الثانية وهي مرحلة التمثيل المزوج بالطرب والاناشيد بمناسبة زيارة جوقة الشيخ سلامة حجازي سنة ١٩١٤ . ولنا أن نقول ان الشيخ سلامة حجازي قد غزا البلاد التونسية بأناشيده والحانه وانه ترك فيها أثراً لم تمحه الايام بعد ، حتى انه يوجد اليوم بتونس رجال - ومنهم الاستاذ محمد المقرني معلم اللقاء والتنسيق بمدرسة التمثيل العربي - حافظوا على هذا الفن أكثر مما حافظ عليه المصريون انفسهم . لان اندفاع المصريين نحو التجديد بدون ترو ونحو تقليد الفن الاوروي بدون حرص على استبقاء طابعهم الخاص الجليل قد انساهم ذلك التراث الثمين فتركوه يسير يوماً فيوماً نحو الاضمحلال .

وبعد جاء المرحلة الثالثة الحاسمة وبطلها هو الاستاذ جورج ايضاً . فقد جاء هذا الرجل المبكر في شهر ابريل سنة ١٩٢١ بمدمبا من التمثيل بأرض الكنانة خطة جديدة مقامة لاعلى القيمة الشخصية ومومونة الابتكار فحسب بل على القواعد المثينة الصحيحة التي تلقاها على مقاعد المهد القومي للتمثيل في باريس وبالاخص على استاذة الكبير سيلفان (Silvain) . وكان الاستاذ على رأس فرقة عديدة الافراد . فأعجب التونسيون بمقدرة الاستاذ وفصاحته وبالمسرحيات الجديدة (المديدة التي قدمها لهم في إلقاء وإخراج مدهشين منها «لويس الحادي عشر» و«الشرق الياباني» و« ثارات العرب» و« فتح بيت المقدس» علاوة عن الروايات المعروفة من قبل مثل هملت وعطيل وصلاح الدين الايوبي .

وتطبيقاً للفن القائل (مصائب قوم عند قوم فوائد) فقد حلت بالاستاذ جورج ايضاً مصيبة كانت تزعجها ان استفاد التونسيون ببقائه بينهم طيلة سنة كاملة . فقد انحلت فرقة بتونس بسبب سوء تصرفه الاداري فها يقولون فاضطر الى إطالة مقامه برفقة البعض من ممثلي الفرقة الاوفياء . فطلبت اليه جمعية (الآداب) وهي احدى الفرتين الموجودتين حينذاك ان ينضم اليها مع رفقائه للتعليم والتمثيل . فالتحق بهذه الفرقة وكان موسم سنة ١٩٢٢ أحسن وأبهر موسم عرفه الفن المسرحي بالبلاد التونسية . وهكذا تكونت كتلة مباركة من الممثلين والممثلات فعملوا طيلة أعوام عديدة على المسارح التونسية ومنهم من لم يزل يعمل الآن كالسيدين الطاهر

بلحاج والبشير الزحال وغيرهما . وعلاوة على ذلك فقد اهتم الاستاذ جورج ايضاً بتكوين رجلين أخذابده بصير المسرح وساراً به شوطاً بعيداً وهما الاستاذ محمد الحبيب مؤسس فرقة (الكوكب التمثيلي) والاستاذ البشير المهنى مؤسس فرقة (المستقبل التمثيلي) وفرقة (تونس المسرحية) .

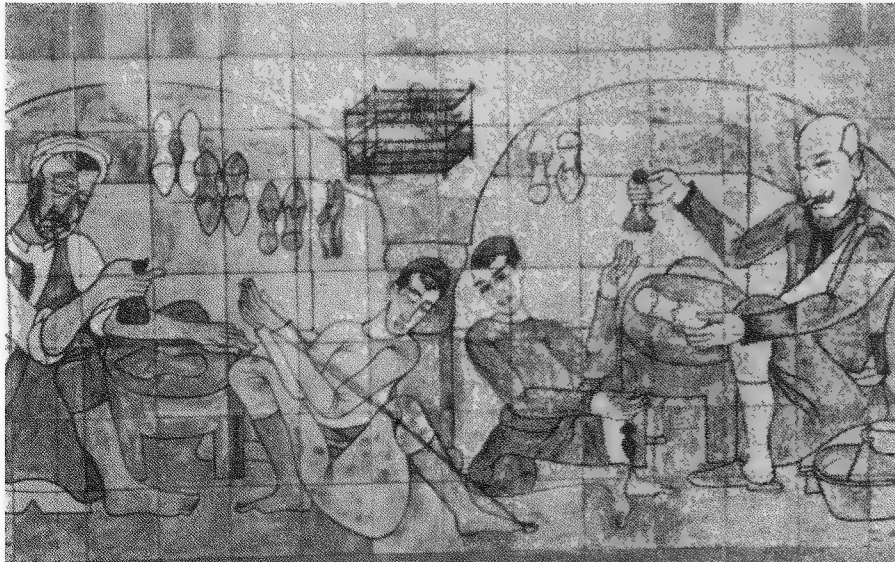
وفي اواخر هذه المرحلة شرع التونسيون في التأليف المسرحي ووجهوا اولاً عنايتهم نحو الروايات التاريخية فكتب الاستاذ محمد الحبيب رواية « الوثائق بالله الحفصي » والاستاذ أحمد خير الدين رواية « المعز لدين الله الفاطمي » والشيخ جلال الدين النقاش رواية « عصر المأمون » والاستاذ البشير المهنى رواية « عبد الملك بن مروان » . اما الروايات الاجتماعية والاخلاقية فانها كتبت في قالب فكاهي وباللهجة التونسية الدارجة .

وتبدو اليوم الحركة التمثيلية بتونس على الصورة التالية :

١ - مدرسة التمثيل العربي : أسست هذه المدرسة سنة ١٩٥١ باقتراح من الحكومة وانتخبت تلاميذها وتلميذاتها من بين المتقنين تلاميذ المدارس الثانوية وطلبة الكلية الزيتونية والمعلمين الابتدائيين ونظمت دروسها حسب البرامج المعمول بها بالمعاهد الاوروبية وشرعت في تلقين المبادئ النظرية الى جانب الدروس التطبيقية ، وكلفت بهذه الدروس عدداً من الاساتذة منهم عثمان الكواكبي ومحمد الحبيب والطاهر قفة ومحمد العقربي خريج مدرسة روني سيمون . وقد اعطت نتائجها الاولى في السنة الدراسية المتصرمة حيث تقدم تلاميذها لامتحان شهادة التمثيل العربي التي أنشأتها وزارة المعارف فنجح طالبان وطالبة .

٢ - فرقنا الاذاعة التونسية : احداها تقدم الروايات باللغة العربية الفصحى بادارة السيد كمال بركات والاخرى تقدم روايات اجتماعية فكاهية باللهجة الدارجة بادارة السيد حمودة معالي .

صانع الاحذية - لعبد العزيز القرني





عم بشير يعلم العروسة - الزمير التركي

الاساتذة محمد بن سليمان وعلي بانواس وخميس الترنان .
ثم اتت الاسطوانات الشرقية فتأثر بها الشباب حتى لحن بعضهم على
منوالها ، وبالطبع حدث هذا الاختلاط شيء من الاضطراب ولكنه
سرعان ما وقع تلافي الامر بفضل ما بذله (البرون دير لنزي) ووزارة
المعارف من بداية ضبط الموسيقى التونسية وجلب استاذ كبير من الشام
وهو الشيخ علي درويش . وزاد تفهم الموسيقى الشرقية ما لاحظته لجنة
تونس في مؤتمر الموسيقى المنعقد بالقاهرة سنة ١٩٣٢ . فاكادت تهود
حتى اتصل بها الرحوم الجنرال صفر وكوتن مع ثلة من المثقفين والموسيقيين
التونسيين (المهد الرشيد) سنة ١٩٣٤ واخذوا على عاتقهم تدريس
الموسيقى الشرقية بالامالاب العصرية وتدوين جميع ما يمكن التوصل اليه من
الموسيقى العتيقة التونسية واحداث فرقة تنشد وتمزف هذا النوع من
الموسيقى بعد عرض منظومها على لجنة ادبية ٢ مناط بمهدتها اصلاح ما
افسده الدهر منه ، كما ان هذه الفرقة تقدم غناء جديداً من نظم بعض افراد
تلك اللجنة وتلحينه على المبدع التونسي محافضة على اللهجة التونسية الاصلية
ومن الملاحظ الآن ان هذا المهد اخرج اغلب الموسيقيين المحترفين في
تونس . وقد اتم في هذه السنة تدوين جميع الغناء والموسيقى العتيقين .
وفي غير المهد نجد التلحين قد تأثر بالموسيقى الغربية كما هو الشأن في
المشرق . والجهد مبذول في ايقاف هذا التيار حتى يحتفظ المشرق بموسيقاه
التي تعبر عن مدى اتساع دائرة تفكيره وسمو ذوقه .

١ نسبة للرشيد باي احد ملوك تونس الذي تنازل عن الملك لاختيه
واشتغل بالموسيقى والشعر . ويرأس المهد الان الاستاذ مصطفى الكماك
ويديره الاستاذ الفنان صالح المهدى وابرز الاساتذة فيه السيدان خميس
الترنان ومحمد التريكي .

٢ يرأسها الان شيخ ادباء تونس سيدي محمد العربي الكبادي .

وتولدت من هاتين الفرقتين فرقة (المسرح الشعبي) وهي تقدم
مسرحيات شعبية في كل موسم ، يقبل عليها الجمهور ويستعذبها .
٣- الفرقة البلدية وهي تعمل تحت إدارة الاستاذ محمد العقربي
ورقابة الاستاذ زكي طليمات الذي يقدم كل سنة من الديار المصرية
لهذا الغرض . ولم تجد بعد هذه الفرقة اقبالاً مناسباً من
الجمهور التونسي لانهم تزل ، والحق يقال ، تبحث عن نفسها .

س - ما هو مستقبل التمثيل في تونس ؟

ج - ان مستقبل التمثيل التونسي هو الآن بين ايدي هذه
الفرق ومدرسة التمثيل . فاذا اقبلت الطبقة المثقفة على التمثيل
بعد تقاعسها الطويل وفرضت ذوقها ووجهت العاملين على
التمثيل ، واهتمت حكومتنا الجديدة المستقلة كما يجب ان تهتم
به ومدته بالاعانات اللازمة لنجح وتقدم بفضل الجهود الملموسة
التي تبذلها هذه الفرق ، واذا غادى المثقفون في اعراضهم
والحكومة في الاهمال الذي لاحظناه من الحكومات السابقة
فمصير التمثيل مصير كل جسم حي استفحل فيه الداء ويشس
الاطباء من علاجه .

ولكن يظهر ان وزير المعارف الجديد مهتم بقضية
التمثيل اهتماماً ايجابياً ، وان هذا الفن سوف يجد من طرفه
كل ما هو محتاج اليه من تشجيع واعتمادات مالية .
الموسيقى

الاستاذ صالح المهدى او (زرياب) من ابرز الموسيقيين التونسيين
في العصر الحديث وله صولات وجولات في عالم الموسيقى يعرفها اهل الفن
في تونس وبعض الاقطار العربية وهو مدير المهد الرشيدى الموسيقى
والغناء ورئيس الفرقة البلدية للموسيقى العربية . وقد سألناه عن :
س - مراحل النهضة الموسيقية في تونس وابطالها ، ومدى تأثيرها
بالموسيقى الاجنبية ؟

ج - ارتكزت النهضة الموسيقية في تونس على الجلاء الاندلسي . وقد
اتى الاندلسيون بموسيقاهم التي بعثا فيها زرياب فتأثر بها اهل الفن في
تونس . وصارت تحتل الدرجة الاولى في سناراتهم ، ثم تكون باختلاط
هذه الموسيقى مع الموسيقى السابقة لها في تونس (البربرية - الفنيقية -
الرومانية - العربية) لون جديد هو الموسيقى الحديثة في ذلك العهد ولنا
حتى الان نماذج منه .

ولما اراد المنصور له احمد باي ملك تونس النهوض بالبلاد في جميع
الميادين كون مهاد موسيقياً للجيش وجلب له اساتذة من تركيا فادخل
هؤلاء لهجتهم المعروفة في موسيقى تونس وصار التلحين خليطاً من
الموسيقى السابق ذكرها والموسيقى التركية . واستمر بعد ذلك كل ملك
على النهوض بالفن واحداثوا مهاد داخل البلاد تخرج فطاحل الموسيقيين
الذين اشتهر منهم السادة محمد بلحسين واحمد الوافي . هذا وقد تخرج عن
الزوايا كما كان الحال في المشرق عدد كبير من الموسيقيين اشتهر

هذه الاوساط وجاورت اناساً آخرين غربيين ودخلت مدرسة الفنون الجميلة وجدت انواعاً عديدة من فن الرسم كالفن الغامض والسريالي وفنون اخرى توحىها الروح والطبيعة .

وقد آمنت بقيمة وضروية وجود الفن الانطباعي الشعبي في بلادنا ذات الظروف والاحوال الخاصة . واتمنى ان ينمو ويتجدد بادخال بعض التغيرات الحديثة عليه . كما اتمنى من شبابنا الاعتراف بهذا النوع من الفن المغمور عندنا .

س - اي المدارس الفنية الحديثة غالبية على فنانينا ؟

ج - ان المدارس الحديثة الغالبة على بعض فنانينا اليوم مدرسة بيكاسو وبراك وماونيس . وهذا الاخير قد اتى الى مدينة الجزائر وتأثر بمنظرها الافريقية وجوها المغربي الجميل واخذ منها رسوماً شعبية افريقية بالالوان وغيرها .

والفن التونسي في تصاعده المستمر اليوم وتقدمه الباهر غير محتاج لأن تدخل عليه اي تغيرات جوهرية من بقية الفنون الاخرى لانه جدير بأن يكت على حاله ويحافظ على طابعه الافريقي الرائع ليبرز الى الوجود فريداً .

ومن الفنانين التونسيين المقيمين في المهجر الفنان الاستاذ الزبير التركي الذي هاجر الى السويد حيث يقيم زميله التونسي الاستاذ علي بن سالم منذ سنين . وقد قدم حديثاً الى ارض الوطن فسألناه عن الرسم التونسي في المهجر فقال :

يقيم الآن في البلاد الاجنية عدد لا بأس به من الفنانين التونسيين ، وقد اصبح لهم مركز ممتاز في حياة الفن والرسم في المهجر . واقيم انا والزميل علي بن سالم في بلاد السويد حيث نلاقي كل تشجيع وتقدير سواء من جانب الدولة او الصحافة او جمهور الفن . ولقد اقامت سنة ١٩٥٣ معرضاً فنياً في العاصمة استوكهولم نجح نجاحاً باهراً ونوهت الصحافة الاجنية بقيمته الفنية . وقد بيعت جميع اللوحات التي عرضت في هذا المعرض . كما اقامت معارض اخرى في عدة مدن ببلاد السويد كانت ناجحة ايضاً . وهذا هو الذي جعلني افضل الاقامة والاستقرار هناك . وكذلك الزميل علي بن سالم الذي ترك ارض الوطن قبيل الحرب العالمية الثانية ساخطاً ناقماً لانه لم يجد التشجيع الكافي والتقدير



متجولة - ليحيى التونسي

س - ما هو مستقبل الموسيقى في تونس ؟

ج - المؤمل ان تسمى حكومة الجديدة الى تكوين معهد رسمي يعمل على ترقية ذوق الجمهور وتلقينه الفن العربي الصحيح بأساليب تتماشى مع العصر . وهذا يتوقف على اشتغال الشرق كله بتكوين مؤتمرات موسيقية عديدة تبرز اصولاً ومدونات يرتكز عليها تعليم الترقيم الموسيقي والثقافات والاوزان وكل نوع من آلات الموسيقى كما هو الامر بالنسبة للغرب . وبذلك يضمن مستقبل الفن في تونس وفي غيرها من بلاد الشرق العربي .

الرسم

من نوابغ الرسم في تونس الاستاذ عبد العزيز القرقي زعيم المدرسة الانطباعية في تونس واحد المتحمسين لها ، الداعين الى اعتناقها دون غيرها من المدارس الفنية الحديثة . وقد سألناه عن :

س - ما رأيكم في الرسم التونسي ؟

ج - قبل ان ابدي رأيي في الرسم التونسي ، اقول للذين يبحثون عنه ويسألون اهو موجود ام لا : اني اؤكد وجوده عندنا في الاوساط الشعبية العامة كبعض المقاهي والمطاعم وصالونات الحلاقة خاصة . وفي هذه الاماكن يظهر لنا الابداع والجمال في تلك الرسوم . لانه جميل في قيمته رغم بساطته .

على ان هذا الفن حقير وحقيق جداً لانه قائم في اوساط بسيطة لا يلتفتون فيها اليه . وانا ايضاً كنت لا أندوق مثل هذا الوسط لاني مخلوق ومتوعرع في احضانه . وعندما بارحت



منظر من فيلم « رحلة عبدالله » - تمثيل عبي الدين مراد وعلي بن عباد

اتنقل بين عدة حرف ، وفي اثناء هذا التنقل كانت تصحبني حرفة خارجية كانت في اولها تبدو بسيطة ولكنها لم تلبث ان ايقظت في نفسي موهبة النحت فيما بعد، وهذه الحرفة الخارجية هي نقش الطوابيع على (الكواتشو) فدرت علي موردأ مالياً فاق ما أتقاضاه من حرفتي الاصلية فتفرغت لها وبرعت فيها حتى خطر لي ان اجرب نقش الرخام فبدأت بنقش صورة جلالة الملك محمد الامين الاول نقشاً سطحياً (Bas-Relief) في الرخام ولم كنت مسروراً حينما ظهرت النتيجة سريعة وناجحة .

ولما حلت بتونس كارتة اغتيال الزعيم النقابي الخالد فرحات حشاد تحررت في دواعي مواصلة العمل فوجدتها فرصة ثمينة لاخلد اكبر زعيم عزيز سقط في ميدان الكفاح والشرف ، فشرعت أنحت صورته .. رحمه الله - في رخامة تزن مائة وخمسين كيلوغراماً . وبعد قضاء ما يزيد عن ستة اشهر في نحتها خرجت تحفة أعجبت رجال الاتحاد العام التونسي للشغل ، مما دفعهم لنصبها امام مدخل دار الاتحاد ..

ولما كانت الصورة الاولى لجلالة الملك لم تبلغ درجة من الاتقان تناسب مقامه ، اخذت انحت له تمثالاً نصفياً وقدمته هدية لجلالته في مناسبة عيد العرش الاخير - ١٥ مايو ١٩٥٥ - فاهتز لها طرباً وشجعني بما كنت أفتنى حيث امر الحكومة التونسية بأن ترسلني الى فرنسا لاتم تعليمي على نفقتها ، وها انا استعد ...

اللائق والعيش المحترم . وهناك في بلاد السويد احرز تقدماً وشهرة فائقة . وكلفته الحكومة السويدية بالاشراف على قسم الفنون العربية في المتحف القومي باستوكهولم كما عرضت عليه الكنيسة تنسيق بيع لها عديدة ورغب اليه اصحاب الكبرى ان يزين محلاتهم بأثاره الطريفة .

النحت

السيد ابراهيم القسنطيني شاب نابغة اشتهر في فترة وجيزة في فن النحت والنقش . وقد سألناه عن النحت في تونس فأجاب :

— الواقع ان النحت عندنا ليس له ماض يمكن التحدث عنه ولا حاضر ذو بال يحملني على الكتابة فيه . وغاية ما في الامر انه يوجد شابان قد تعلقت همتهما بتعاطي هذا الفن الذي سمقنا فيه أمم وامم : وهما الاخ الهادي سلمى وصاحب هذه الاسطر . والذي اعلمه عن الاخ انه نحت تمثالاً رمزياً من الجلس اثناء دراسته بمعهد الفنون الجميلة بتونس يمثل صياداً بحرياً . فكان تحفة تنبئ بمستقبل بسام ، وهو الآن يزاوّل تعليمه في معهد الفنون الجميلة بفرنسا .

اما أنا فالعوامل التي دفعت بي في هذا المضمار هي عوامل ترجع في أصلها الى وضعية البيئة التي عشت فيها - ولا يفهم من هذا اني ورثت النحت عن جدي أو تعاطيته عن والدي - وانما الذي اغنيه من وضعية البيئة الحالية الاقتصادية التي اجبرت والدي حتى اقصاني عن التعليم ، فغادرت المدرسة آسفاً وعمري لم يتجاوز الرابعة عشرة لاختوض رغم صغر سني معتوك الحياة وابحث عن حرفة أدفع بها شبح الفاقة عن العائلة . فجعلت

صدر حديثاً

الجريد في الواقع العربي

للدكتور جورج حنا

دار العلم للملايين

دار البيضاوي - بيروت

للتأليف والترجمة والنشر

ص.ب: ٢٩٩٥ تلفون: ٣١٣٠٢

تقدم سلسلة الدراسات السياسية، الاولى من نوعها في العربية:

أضواء على السياسة العالمية

صدر منها اليوم

ق.ل

بقلم خيرات البيضاوي:

- ١٧٥ • سياسة أميركا الخارجية
- ١٠٠ • الهند وسياسة الحيار
- ١٠٠ • العمل الأصفر «أرض الصين الجديدة»
- ١٠٠ • ألمانيا بين الشرق والغرب
- ١٠٠ • ريف النار في المغرب العربي
- ١٠٠ • إيران رقصة على كف عفريت
- ١٠٠ • حرب التحرير في الهند الصينية

تطلب المجموعة من:

دار البيضاوي والمكتب التجاري - بيروت

المكتبة العمومية - طرابلس

مكتبة البيضاوي - صيدا

هذا ما امكنني ان اقله عن النحت في تونس وهو كما ترى
عرض للطوار التي مرت بي اكثر منه حديثاً في الموضوع
نفسه ، ولكن ما حيلتي وهذا كل ما نملك عن النحت عندنا ؟

السينما

الاستاذ محي الدين مراد اول تونسي عمل في دنيا السينما تمثيلاً واخراجاً
وهو صاحب محاولات سينمائية موفقة ومخرج اول شريط تونسي (مجنون
الفيروان) . وقد سألناه عن قصة انشاء السينما في تونس ، فاجاب :
- من العسير جداً الحديث عن السينما بالبلاد التونسية حيث لا وجود
لشيء يطلق عليه اسم سينما او صناعة افلام ، فكل ما هنالك انه قامت
بعض المحاولات الفردية في السنين الاخيرة لم يكتب لها النجاح وذلك
لاسباب شتى .

كانت التجربة الاولى في هذا الميدان قد قمت بها بفردي اذ كنت
المخرج والمصور والمدير الفني والمنتج والمشرّف على التنسيق واختيار
المناظر الى غير ذلك من المسؤوليات التي تتطلبها صناعة السينما . وكان
ثمرة هذا الجهد هو شريط (مجنون الفيروان) ، الذي لانى نجاحاً
لا يأس به بالنسبة لقيمه الفنية ، ونظراً لكونه الخطوة الاولى في هذا
الميدان .

واثر ذلك تأسست شركتان للسينما ولكن الحرب منتهما من العمل
فغير المشروعات على الورق .

وبعد ان وضعت الحرب اوزارها حاول بعض المنتجين اخراج فيلم
ولكنهم عدلوا عن ذلك امام الصعوبات الهمة وخاصة منها عدم وجود الفنيين
والاخصائيين . كما حاول الاستاذان العربي التونسي وسليم دريقة اخراج
افلام تونسية فذهب الاول الى باريس لمتابعة عمله هناك ، وكان حظ الثاني
ان توقف عن العمل بعد ان انقطع معظم مناظر شريطه (شبح الزواج)
وذلك لعدم وجود رأس المال الكافي لاجراء الفيلم .

وفي اثناء هذا شاركت بعض العناصر التونسية في افلام مغربية فرنسية
لم تكن هي الاخرى ناجحة .

وقام استوديو امريكا باخراج شريط قصير شاركت في تمثيله مع الاخ
علي بن عياد . وهو الشريط الوحيد الذي يصح ان نضعه في صف الافلام
وذلك لان المشرفين عليه كانوا من اصحاب الاختصاص الفني ، وقدامنا
هذا الشريط بدقة صوره . واسم هذا الشريط (رحلة عبدالله) .

ان كل ما نتمناه بعد هذا ان تتمكن تونس وبقيّة افطار المغرب العربي
من الفوز نهائياً باستقلالها وحريتها ، فتنبج للأفكار والفرائح والانايل ان
تنطلق والأدب والفن ان يتطورا ويزدهرا ، وبذلك تنضم الى موكب
النهضة الادبية والفنية الحديثة في مختلف الافطار العربية ، وتفني هذه النهضة
المباركة بلون حديث وانتاج جديد من كل انواع الفنون الجميلة من تمثيل
وموسيقى ودرسم ونحت وسينما لا يميزه الاتقان والابداع ولا يقتصر الى
العمق والنضج .

محمد بلحسن

تونس